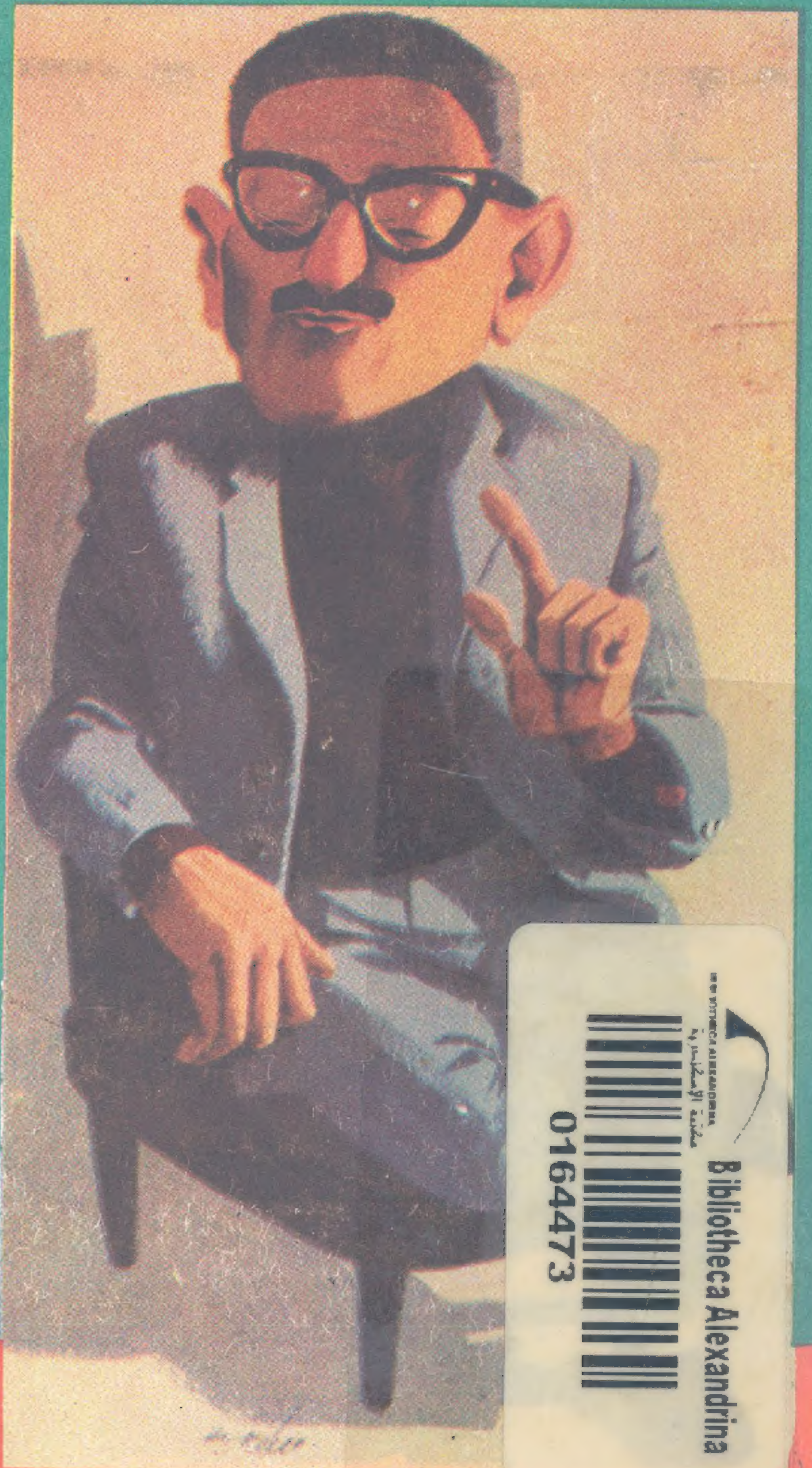


مؤلفات الفريد فرج

١٢

أحاديث وراء الكواليس
مقالات ومحاضرات

شرق وعرب
خواطر من هنا وهناك



Bibliotheca Alexandrina
مكتبة الإسكندرية
0164473

مؤلفات
الفريد فنج

مؤلفات الفريد فنج

□ أحاديث وراء الكواليس
مقالات ومحاضرات

□ شروق وغروب
خواطر من هنا وهناك



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٠

أحاديث وراء الكواليس

مقالات ومحاضرات

مقدمه

يضم هذا الكتاب نخبة مختارة من المقالات والمحاضرات التي كتبتها أو ألقيتها أثناء اقامتي بأوروبا وفي زيارات لبعض الأقطار العربية .

هذه المقالات والمحاضرات عن فن المسرح بعامة . وفن المسرح العربي بخاصة قد لا تمثل سياقاً مترابطاً من حيث انها كتبت في مناسبات مختلفة ، ولكنها تتوى على مجموعة من ركائز تفكيرى المسرحى ومنهجى فى دراسة الظاهرة المسرحية العربية .

أما عن المحاضرات فقد كانت تلبية لدعوة عدد من الجامعات منها جامعة الجزائر واكستر واكسفورد والسوربون وبرلين فضلا عن مهرجان ادنبرة المسرحى .

وأما المقالات فقد كتبها بناء على دعوة وطلب بعض المجلات الثقافية العربية والأجنبية .

المسرح والمجتمع

يعلم الفنان وهو يكتب أو وهو يمثل أو
وهو يخرج للمسرح انه يرتاد ويقود ويعيد
صياغة المجتمع ، ومهما كانت السخرية التي
يصفعه بها النقاد في صحف الصباح ، فانه
يظل - حتى وهو واثق برسائلته - يتساءل
عن أبعاد وعن عمق الأثر الاجتماعي والانساني
الذي يستطيع أن يحدثه فنان من فوق منصة
محدودة الأبعاد ، يخاطب جمهورا يعد على
الأكثر بالآلاف .

وهذا السؤال - لاحظ معي - هو بذاته سؤال عن
التأثير الممكن لمضمون المسرحية ، وهو في نفس الوقت
سؤال عن فعاليات المؤثرات الفنية لتلك المسرحية .
هو سؤال حول الموضوع وحول الشكل المسرحي ،
من حيث ان الشكل الفني هو قدرة الموضوع على
التأثير .

ومن ثم يجب قبل أن نسترسل أن نضع بين قوسين أن علم الجمال المسرحي والمضمون الاجتماعي للمسرح هما وجهان لشيء واحد لا يتجزأ .

الفن المسرحي كان يمثل دائما للجمهور احتياجا اجتماعيا وضرورة اجتماعية من نوع خاص .

وبذلك صمد هذا الفن القديم لكل التحديات . فعندما حرمت الكنيسة تسرب في مسارب شتى ، وحين تبنته الكنيسة بقصد احتوائه تفجر بقدرته الذاتية ليتجاوز الاطر والقيود ويواصل انطلاقه . وعندما انتشرت الطباعة كان الظن ان نشر القصص او المسرحيات من خلال المطبعة ، واتاحتها للقارئ يستمتع بهما على راحتته في الزمان والمكان اللذين يختارهما ، سيؤثر سلبا على جماهيرية المسرح .

وقد تواترت بعد ذلك النبوءة تلو النبوءة بزوال سلطان فن المسرح - مرة بعد اختراع وانتشار السينما ، ومرة بعد اختراع وانتشار التليفزيون .

وفشلت النبوءات وخاب الظن ، بينما المسرح صامد لكل المنافسين .

وهذا لا يفسره غير شيء واحد أكيد . .

هو أن للمسرح «سحرا خاصا» لم تغن عنه الوسائل المنافسة أو البديلة .

« سحر خاص » هي الكلمة التي يفضلها الفنان ..
وربما يترجمها الدارسون في قواميسهم « بالضرورة
الاجتماعية » - علة ثبات المسرح عبر العصور .

ومع ذلك « فالثبات » و « الصمود » كلمتان غير
كافيتين ... وتوحيان بالسكون « بدل الحركة » ..
بينما المسرح قد أحدث غير مرة هزات اجتماعية تتجاوز
معنى الثبات أو الصمود الى صفة المبادأة والتحرك .
وربما اطلع أكثركم بشكل أو بآخر على ما يسميه
تاريخ الفن بمعركة هرناني .

ففي فاتحة موسم ١٨٣٠ احتشد جمهور مختلط في
باريس يشهد حفل الافتتاح لمسرحية فيكتور هيجو
الشهيرة « هرناني » .. حيث دارت على مدى شهرين
في صالة المسرح معركة أسلحتها الصخب والصياح
وصفير الاستهجان، وشهدت الصالة أيضا معارك متفرقة
أسلحتها اللكمات ومنتف اللحي .. مما أحال المسرح الى
ساحة حرب امتدت منه آلسنة اللهب الى المقاهي
والمنتديات والصحف ، والى المجتمع كله لتقسمه
قسمين .

وصف الشاعر بتوفيل كوتيه صالة المسرح بقوله :
« كان يكفي أن تلقى نظرة على الجمهور لتقتنع أن
المسألة ليست مسألة تمثيل افتراضي لفريقين . وإنما

هناك أسلوبان وجيشان •• بل حضارتان تتطاحنان
وجها لوجه »

كانت الرقابة الملكية قد اعترضت على بيت واحد
من الشعر فى المسرحية ، هو :

« هل تعتقد أن الملوك مقدسون فى نظرى ؟ » !

ولكن الواضح أن جمهور المجتمع التقليدى كان
اعتراضه أشمل واحتجابه أعمق • كان هذا الجمهور
يدافع عن قداسة البطل المسرحى الكلاسيكى ، الماجد
المثالى ، فوق البشرى ، الذى يتجلى نبلة فى اتضاعه
وضبط ملكاته أمام مليكه وكنيسته وواجبه المقدس •

كان يرى فى هرنانى بطل هيجو ، الرجل الحقيقى
الواقعى ، الذى ينشد حبه وحريته بملكات طليقة ونزقة ،
ويزاول حياته المزاوالات المألوفة ، ويخالط عامة الناس ،
ويجأر بتمرده الاجتماعى والسياسى — كان يرى فى
هرنانى تدنيسا لمسرحه العريق ، وجراءة وقحة على
الأخلاق والطقوس الاجتماعية •

ومع ذلك فعندما أعيد تمثيل المسرحية بعد ثمانى
سنوات ، أبدى مشاهدان دهشتها من أنهما لم يصادفا
فى صالة المسرح أثناء العرض المسرحى سوى التصفيق
والاستحسان ، فقال أحدهما :

— لا أعجب من انعدام صفي الاستهجان ، إذ لابد
أن يكون المؤلف قد غير كل سطر فى مسرحيته •

فصححه صاحبه :

— أنت واهم ، لم يغير المؤلف مسرحيته ، وانما غير جمهوره .

سأضع هنا علامة للتمهل . .

وسأوافق الفنانين وعشاق المسرح الذين بينكم على أن المسرح قادر على تغيير الذوق الاجتماعى العام والنظرة العامة للأخلاق والعلاقات الاجتماعية — نعم أوافق تماما ، رغم ما سنتعرض له من نقد مؤلم من قبل أولئك الذين يهتمون فننا العظيم بأنه مجرد زينة وترفا كماليا ، وبأنه مجرد مسرة لا مجدية .

هل بدأ المسرح الاجتماعى فى القرن التاسع عشر ؟
هذا سؤال هام جدا .

« المسرح الاجتماعى ؟ » نعم ، سيقول الكثيرون ، فقد قام المسرح فى القرن التاسع عشر بثورته الفنية ، ومن ثم تداعت المذاهب من رومانسية الى واقعية وطبيعية وواقعية اجتماعية وملحمية . . الى آخره ، فاكسب المسرح بذلك مضمونه الاجتماعى .

ولكن ، لو كان المسرح قد أضحى بثورته الفنية اجتماعيا ، فهذا الفن لم يكن كذلك قبل القرن التاسع عشر .

والقول بأن المسرح قبل القرن التاسع عشر إنما كان أرسقراطياً ، أو زينة قصر أو مجرد ادعاءات فلسفية باطلة - مثل هذا القول سيقودنا بالضرورة الى التسليم بأن « اجتماعية » فن المسرح ليست صفة من صفاته اللازمة والملازمة ، وإنما هي صفة عارضة وطارئة وغير جوهرية . . وهذا - لنكن على حذر - ربما يقضى فى النهاية على مزاعمنا (باجتماعية المسرح الحديث نفسه) من الأساس .

والواقع أن المعركة التى شنها أنصار المسرح الحديث والواقعيون والاجتماعيون لا يجب أن تخذلنا عن الصفة الاجتماعية الأصلية لهذا الفن والتى تلازمه منذ نشأته فى القرن الخامس قبل الميلاد .

ان اجتماعية فن المسرح قديمة قدم هذا الفن القديم .

سؤال يثيره المسرح الاجتماعى

سيلفت نظرنا فى أية دراسة للمسرح الاغريقى تلك الكلمة الغامضة التى وصف بها أرسطو الفعل الوجدانى الذى توقعه التراجيديا بجمهورها : Catharcis ومعناها التطهر أو التطهير الذى يحدث فى نفس الجمهور أو فى نفوس الجمهور أو فى النفس الجماهيرية - كما تشاء وتختار - بمشاهدة التراجيديا .

كما يلفت نظرنا قول أرسطو أن البطل التراجيدى
يثير فى الجمهور « الخوف والشفقة » .

« والشفقة - يقول أرسطو تنصرف الى من لا يستحق
الشقاء ، والخوف ينصرف الى من يشبهنا ، وهو ذلك
الذى لا يتميز بالنبالة ولا بالعدالة ، ولكنه لا ينتقل
الى حال الشقاء لخبثه ولا لشره . . بل لزلة أو
ضعف ما » .

الخوف والشفقة . . ثم التطهر - تتولد فى الجمهور
كمشاعر جماعية بحكم أنها شعور يشمل المتفرجين
المجتمعين فى المسرح - وهى مشاعر اجتماعية اذ تنصرف
الى من يشبهنا ، بالمقياس الاجتماعى ، وتثيرها زلة أو
ضعف ما بالمقياس الاجتماعى .

فزلة أوديب أو أجا ممنون لا يمكن تكييفها
وتجريمها الا على أساس من المفهوم الاجتماعى للخير
والشر - والا كان من شأنها بدلا من أن تثير شعورا
اجتماعيا متجانسا ، كان من شأنها أن تثير مشاعر
متضاربة غير متجانسة وتقديرية ونسبية .

المسرح لا يستطيع أن يثير المشاعر الجماعية للجمهور
على نسق متجانس الا بأفعال قد تعارف على تكييفها
وتقييمها المجتمع ذاته .

الخوف والشفقة ، ثم التطهر أو التطهير - وهو
شعور جماعى بالبرء أو الشفاء . . لقد سبق الجمهور

الى التعبير عن هذه المشاعر ، والاحساس بها ، كورس
المسرحية الاغريقية - وهو ممثل الجمهور الواحد
المتعدد ، وجدان ولسان الصالة والمجتمع ، هو أهل
المدينة كما تنص النصوص .

يفتح الكورس مسرحية أوديب بالشكوى من
الطاعون الذى حل بالمدينة لأن جريمة وقعت ومرت
بلاقصا - وهو بذلك ، بمعاناته وشكواه ، بتلهفه
على التحقيق والاقتصاص ، يرمز رمزا للطابع الاجتماعى
للجريمة الفردية والبلاء الاجتماعى الحادث من جريمة
شخصية - والا فما الذى يشد انتباه جمهور المتفرجين
ويقعمهم بالترقب والانتباه ، ويملأهم بالخوف والشفقة
الا ما ينطوى عليه الفعل الفردى فوق المنصة من خطر
اجتماعى - فمهما كانت الجريمة فى مسرحية أوديب
أسروية فقد لحق المدينة من جرائمها الدنس والوباء .

★ ★ ★

المسرح اذن فى نظرنا اجتماعى .

اجتماعية قديمة غير طارئة أو محدثة .

و « الاجتماعية » كما هى صفة أصيلة فيه ، فهى
صفة فاعلة فى المجتمع وقادرة على التأثير فيه .
وتأثير هذا الفن فى المجتمع لا يتعلق بالمضمون
الاجتماعى للمسرح فحسب ، وانما هو أولا قدرته
الجمالية واستطاعة مؤثراته الفنية وجمالياته على إثارة
الوجدان الجماعى والفكر الجماعى للجمهور المتفرج .

ولكن هذا كله لا يجيب على سؤال يطرحه الكثيرون خاصة فى عالمنا العربى حول سبب الوجود ذاته لفن المسرح . انهم يسألون : هل فن المسرح ضرورى ؟ هل هو حقا احتياج اجتماعى ؟

من المسلم به أن التفكير من ملكات الانسان الفطرية ، الانسان يفكر بلا افتعال وبغير اكتساب حادث وانما بعفوية طبيعية .

وحيث اننا لا يمكن أن نتصور فعل التفكير مجردا عن أداة اللغة ، فلنا أن نتخيل تلك العلاقة السحرية الحميمة بين التفكير والتعبير .

الانسان أيضا يتقصى تفكير الآخرين وتعبيرهم بملكة فطرية وباستجابة أصيلة . وهذا التفكير الثنائى الاتجاه هو الحوار المتصل دائما بين الانسان والانسان ، بين الانسان والمجتمع ، بغير تعمد وبغير انقطاع ، وهو العلاقة الحميمة التى تدور فى المجتمع كالدورة الدموية فى جسم الانسان تحقق له النشاط والحيوية وتنمى خبرته الانسانية والاجتماعية .

وقد لاحظ برخت أن الانسان يطلب التعرف على كنه الأشياء والعلاقات بشغف فريزى وباستمتاع خالص لا يقل عن متعة الانسان بالتشديد والانشاء .

وقد نضد الانسان قوالب وصياغات وخلاصات ،

للمعرفة - الطبيعية والاجتماعية - وصنع لرحلتها في
المجتمع قنوات ومناهج .

ولكن الانسان لم يستغن بهذه الصياغات عن تجربة
المادة الاجتماعية الحية ذاتها . ومن ثم شغف الرجال
والنساء والأطفال بشهود وقائع الحياة عيانا - يعلم
هذا الشغف مصورو الأفلام الوثائقية الذين ينقلون
صور الأحداث عبر العالم ، وصحفيو المجلات والصحف
الخبرية والمصورة وكتاب الريبورتاج .

ففضول الناس وشغفهم بشهود الوقائع ذاتها
تستطيع أن تلحظه بنفسك حتى وانت مار في الطريق .
الانسان مشغوف بأن يكون شاهدا من الدرجة
الأولى على وقائع الحياة . ومن ثم فكل انسان هو من
جمهور القصص ، ومن المنصتين المشغوفين للحكايات
ومن رواد السينما والمسرح . وحتى لو لم تتح له هذه
الفرصة نجده يشبع هذا الشغف بأسلوب من أساليب
الابدال .

والقصاص - سواء كان راوية المقهى القديم ، أو
روائي المطبعة الحديثة ، أو السينمائي أو المسرحي . .
قمن بأن يجمع حوله هؤلاء الشهود المشغوفين يتلقون
عنه بسجية وتلقائية وقائع الحياة التي يعرضها عليهم
ويعبر بها عن نفسه تعبيرا هو بدوره سياق من السجية
والشغف الفطري

ولا تستوى هذه الألوان القصصية فيما تحققه من
المتعة ..

فراوية المقهى والروائي يتيحان لجمهورهما شهادة
من الدرجة الثانية - غير أننا سنلاحظ أن الراوية يتميز
عن الروائي بحضوره الحي .

بينما السينمائي والمسرحي يتيحان للمتفرجين
شهادة من الدرجة الأولى - ومع ذلك لا بد أن نلاحظ أن
المسرح يتميز عن السينما بالحضور الحي للممثلين
والوقائع، بينما لا يتيح السينما للمتفرج، بمقتضياتها
الميكانيكية ، الا حضورا غير مباشر وشهادة من الدرجة
الأولى غير أنها شهادة غير مباشرة .

المسرح يتميز عن كل هذه الألوان بخاصية الحضور .

وخاصية الحضور المسرحي هي في الحقيقة جوهر
مزدوج . ذلك أن حضور الممثل يقابله حضور
الجمهور . والذين يترددون كثيرا على المسرح سيلاحظون
أن الممثل بحضوره الحي يلائم في كل ليلة ، بل في كل
لحظة ، ابداعه وتواصله وفق استجابة جمهور الصالة .
ان التمثيل في كل ليلة يكاد يكون مسرحية جديدة
تماما ، وحوارا باطنيا جديدا تماما بين الصالة
الحاضرة ، والممثل أو فريق الممثلين الحاضرين .

هذا اللقاء السعري العميق ، المتجدد دائما ، يشعل شرارة عجيبة تجعل للمسرح مذاقه الخاص ، وبهجته الخاصة - وتأثيره الخاص .

ولابد أن نلاحظ أن حضور الجمهور يتميز بأنه حضور جماعى ، أى أن الاستجابة الفردية للمتفرج غير واردة بالمرة - إنها بالضرورة استجابة جماعية ، استجابة جماهيرية .

أى أن التواصل الباطنى بين المنصة والصالة ليس تواسلا ثنائيا ، وانما هو بالضرورة تواصل جماعى . ومن ثم اصرار الفنانين المسرحيين على أن ما يقيمونه فى مسرحهم هو « احتفال » أو « حفل » مسرحى ، ومن هنا اصرارهم على اكتمال الطقوس الاحتفالية للمسرح - هى عندهم من لزوم ما يلزم .

وأود أن أحييكم على الكلمة التى نعتها زميلنا الكاتب المبدع يوسف ادريس فى وصف هذا الاحتفال المسرحى . . . اذ سماه حالة « مسرحة » أو حالة « تمسرح » تصيب الممثل كما تصيب الجمهور ، فى حالة طقسية مثيرة وممتعة ، فعالة وحاكمة .

نلاحظ أيضا أن هذه النهضات المسرحية لم ترتبط فى المكان بعشائرية أو قروية متفرقة - كما ارتبط الشعر والفناء والفن الطوطمى . . . وانما ارتبط المسرح بشكل متكرر وملفت للنظر بنشوء المدن

المركزية - المسرح حضري • مما يدعونا للزعم بأنه اقترن بنزعة التآلف القومي والتوحد الاجتماعي •
ولكن هذا سيضطرنا للدفاع عن وجهة نظرنا للمرة الثانية •

المرة الأولى اذ زعمنا ان المسرح اجتماعي بالضرورة، ومن قديم ، مما سيثير بعضكم الى السؤال : ففيم كانت ثورته الاجتماعية في القرن التاسع عشر ، وما قيمة دعاوى المسرح الحديث ؟

والمرة الثانية اذ نزعنا ان المسرح قومي بطبيعته وبوتقة للتوحد الاجتماعي ، مما يثير بعضكم الى السؤال الحتمي حول تمثيله الطبقي •

المسرح مرتبط طبقياً

وهو قومي وحضري أما في اطار ارتباطه بالطبقة السائدة والبقائدة كمسرح تقليدي •• واما في اطار ارتباطه بمجموع العقائد الشعبية الثائرة على الأوضاع التقليدية - كمسرح ثوري •

اذا سلمنا بكل هذا - عن استقراء للتاريخ ، ولجوهر فن المسرح الحقيقي - واذا سلمنا بما يترتب على هذه الفروض من تداعيات فلا بد أن نرى الضرورة الملحة والحاجة الاجتماعية الحقيقية لقيام مسرحنا العربي ، القومي والتقدمي ، كأساس حتمي من أسس

انجاز مهامنا القومية والاجتماعية وتذليل التحديات
الماثلة أمام هذا الانجاز .

وقيام مسرحنا العربى لن تنجزه القرارات الفوقية،
ولا الميزانيات - ولكن سينجزه اكتشاف الفنان لصيغة
مسرحية المجتمع وتحقيق جماهيرية المسرح .

ان قيام مسرحنا العربى لن ينجزه غير مزيد من
البحث العلمى ، والبحث الفنى لتأصيل هذا الفن
الجماهيرى فى حركة الجماهير .



الأساس النظرى لبحث مشاكلنا المسرحية القومية .

مجمال الأبحاث المسرحية ، والنقد والنظر ،
والدعاوى التى شهدتها الحياة الفنية فى عالمنا العربى،
كانت تطرح موضوعات : الأصالة أو المعاصرة -
جماهيرية المسرح أم طليعيته - اللغة المسرحية بين
الفصحى والعامية - المسرح بين التعليمية المباشرة
والتعبيرية التلقائية - المسرح بين مجال النشاط
الاجتماعى الهادف ، ومجال النشاط الترفيهى الممتع .

وقد يطرح البعض هذه القضايا فى مجال البحث
فى المضمون المسرحى ، أى الفكر ، الموضوع ، المحتوى
.. أو كما يقال .

ويطرحها البعض في مجال البحث في الشكل المسرحي - أي الجماليات ، الأسلوب ، التركيبات الفنية ، تقنية المؤثرات المسرحية ، الذوق الفني .. أو كما يقال .

أو ربما تتوزع هذه الموضوعات بين الشكل والمضمون ، فينسب حديث الأصالة والمعاصرة ، والطلائعية والجماهيرية ، والفصحي والعامية الى الشكل المسرحي ، بينما تنسب التعليمية المباشرة أو التعبيرية التلقائية ، والقصد الهادف أو الترفيهي للمسرح الى حديث المضمون المسرحي .

ولعل أحدكم أو كثيرين منكم سيجادلون في هذا أو ذاك . ويدعون أن حديث الفصحي والعامية ينتسب الى المضمون لا الى الشكل حيث أن العمدة في اختيار الفنان لثقته المسرحية هو بالضرورة موقفه الثقافي في المجتمع .

فهل الأصالة هي مجرد شكل مسرحي . أو أن التعليمية المباشرة في المسرح هي مجرد مضمون مسرحي يمكن تحقيقه في أي شكل جمالي كان ؟

إن فن المسرح لا يدع لنا مجالا للتفريق بين ما هو شكل فيه ، وما هو مضمون فيه .

ولعل هذا ينسجم مع ما درجنا على تكراره من أن الفن يرتبط فيه الشكل بالمضمون ارتباطا عضويا ..

غير انى أريد أن أذهب الى أبعد من ذلك الى القول بأن الشكل فى المسرح هو بذاته مضمون مسرحى . وان دراسة الجماليات فى المسرح هى بذاتها دراسة فى الفكر المسرحى . ومن ثم فان الثورة الشكلية والتقنية لفن المسرح هى ثورة فى الفكر الاجتماعى لهذا الفن .

ان موقف الفنان الاجتماعى هو الذى يحدد - لا مجرد موقفه فى مجال المضمون المسرحى ، وانما موقفه فى مجال الشكل المسرحى .

ان مجرد الدراسة النظرية والجمالية قد تكون مضللة جدا فى هذا المجال - فربما تقودنا الى تقرير أن الشكل المسرحى السياسى الحديث هو الشكل الضرورى للمسرح الطليعى فى العالم وفى بلادنا . بينما تجربة الفنان تقوده الى اكتشاف أن الشكل الفولكلورى البدائى للمسرح هو الشكل الضرورى للمسرح الطليعى فى بلادنا .

وهكذا .

ذلك أنه فى مجال الفنون التعبيرية عامة ، وفن المسرح بوجه خاص ، لا يمكن اعتماد الدراسات النظرية وحدها - ولا بد من اعتماد التجربة العملية كأساس للدراسات النظرية .

والتجربة العملية فى مجال المسرح هى الممارسة

فى حضور الجمهور • ومن ثم فان المختبر العلمى فى هذا المجال هو خشبة المسرح وصالته معا - هو التطبيق العلمى للتجربة وممارستها بكل ابعادها الجماهيرية •

فى مجال المسرح لا يمكن اعتماد النظرية الا عن طريق امتحانها فى التطبيق - ولا يمكن قياس التجربة أو قياس أى طرح فكرى نظرى الا بالممارسة • الممارسة هى أساس اعتماد أية أفكار أو نظرية للمسرح •

كما أن نجاح التجربة المسرحية - ومن ثم القدرة على اعتماد ما تنطوى عليه من نظرية - لا يقاس فى حد ذاته ، أى بمجرد توافق عناصر تلك التجربة وانسجامها ، أو بمجرد ملاءمة هذه العناصر للأسس المعتمدة لفن المسرح - وانما يقاس أيضا وبالضرورة بكيفية ومدى تلاحمها مع جماهير مختلطة ، وتأثيرها عليهم •

ان فن المسرح بذلك فن تجريبي ، لا يملك جماليات فى حد ذاته ، وانما قانونه وجمالياته هى : علاقة • علاقة بين الابداع وجمهوره فى مكان وزمان بعينهما ، وبين الابداع والجماهير فى كل زمان ومكان •

وهذا يفسر لنا ما وقع فيه كثير من الأساتذة الأجلاء الذين لا يشك فى علمهم من أحكام خاطئة ، ضالة ومضللة فى بلادنا وفى الخارج لأنهم حاولوا أن

يقيسوا تجربة الفنان بمقاييس ثابتة مستقرة وخارجة
عن الظاهرة المسرحية التي يبحثونها .

وقد تناول فن المسرح بالدراسة على مر العصور
فرق من الأكاديميين نزعت الى تجريد الفن عن انتاجه
الفعلى ، واعتمدت قياسات جمالية مثبتة تحاول فرض
قوانينها الثابتة على فن من طبيعته الاتصال الدائم
بالجماهير والتغير الدائم لتحقيق تلاؤمه المستمر مع
المجتمع المتغير دائما - وقد كان لهؤلاء الأكاديميين
وأحكامهم المتعسفة أثر بعيد فى محاولة فرض قوانين
أرسطو الصارمة على مسرح الكلاسيكيين الفرنسى ،
وفرض قوانين الايهام المتعسفة المستمدة من المسرح
الواقعى على المسرح الحديث مما كان له الأثر السلبي
على الثقافة المسرحية فى عهود مختلفة .

ان منهج الفنان فى دراسة المسرح لا يعتمد أية
قوانين عازلة للفن عن جمهوره ، وانما يعتبر أن
جماليات فن المسرح أساسها علاقة بين المنصة والصالة .
وهذه الجماليات تستنبط وتقاس بمدى التفاعل بين
الفنان والجمهور ، بجوهر وعناصر لحظة اللقاء الساخن
بينهما ، وأثر هذا اللقاء فى المجتمع .

ومن ثم تجربة فنانى المسرح المصرى فى الستينيات
التي تميزت بتفجر المسرح الجديد واحداثه فى المجتمع

المصرى جماهيرية اعادته الى مكانته فى طليعة الحركة
الثقافية والفنية الجماهيرية .

تجربة يوسف ادريس فى استلهام أشكال الهزليات
الشعبية .

تجربة نعمان عاشور فى انشاء تراكيب واقعية على
نسق الميلودرامات الشعبية .

تجربة محدثكم فى استلهام التراث الشعبى .. الى
آخره .

محاولين ملائمة الفكر الاجتماعى والمسرحى على
الابداع الشعبى التقليدى فى مختلف فنون الاستعراض .

وقد كنا دائما نتطلع باعجاب الى تجربة الراحل
الكبير يعقوب صنوع فى القرن التاسع عشر وجماعة
المسرحيين الثوريين فى عصره والمسرحيين الاجتماعيين
فى مطلع القرن العشرين ، فرح أنطون ، وأنطون يزبك
ومحمد تيمور وأمين صدقى وإبراهيم رمزى .. ثم
الريحانى ويوسف وهبى وبيرم التونسى ..

ففى عام ١٨٧٠ استطاع صنوع أن يحصل على اذن
من الخديوى بانشاء أول فرقة مسرحية مصرية مدعومة
رسميا للتمثيل بالعربية .

ومع أن صنوع بثقافته وتجاربه بالتمثيل مع المسرح الأوروبي وعلاقاته الارستقراطية كان قمينا بأن يلتزم ما كان شائعا في ذلك الوقت في المجتمع الاوروبي بالقاهرة من فن كلاسيكى ، فانه بسجيته وبدفع متحمس من جمهوره . استجاب بسرعة الى تكوين لون من المسرح الذى يسمح فيه بالارتجال ، ومخاطبة الجمهور مباشرة ، ويسمح بتدخلات من الصالة وتحطيم للايهام المسرحى - فضلا عن استعداد صنوع لاتخاذ مسرحيته ميدانا للهمز واللمز واحالة الجمهور على ما يجرى في المجتمع من أحداث سياسية واجتماعية - حتى تعرض لنقد مرير من الصحف الاجنبية التى كانت تصدر في مصر واتهم مسرحه بالسذاجة والابتذال .

أما الخديوى اسماعيل فقد أيده ودعمه في البداية حتى أطلق عليه لقب مولير مصر ولعلها كانت نبوءة لما سيجد بين مولير مصر ولويس الرابع عشر مصر ، فقد عاقبه الخديوى بعد ذلك أقصى عقاب بنفيه خارج البلاد الى أن وافاه الاجل بباريس عام ١٩١١ .

ذلك أن مولير مصر - وكان يفخر بأنه من تلامذة السيد جمال الدين الافغانى ومن حلقاته المقربة - أطلق سهامه طوال موسمييه المسرحيين ١٨٧١ - ١٨٧٢ في اتجاه الارستقراطية العثمانية - انتقد انحطاط الأخلاق في السراى بمسرحية « الوطن والحرية » ، وانتقد

تظاهر وتفاخر الارستقراطية بمسرحية « غزوة رأس تور » كما انتقد تعدد الزوجات والزواج غير المتكافئ في السن - وفي الواقع كان مسرح صنوع جزءا من الهجوم الذي شنته الرأسمالية الوطنية بأفكارها العصرية والتحريرية ضد الامتيازات الأجنبية والارستقراطية الاقطاعية الحاكمة .

أكد صنوع أنه اذا لم تكتب مسرحيات تذكر فيها « لفظة حرية وحب الوطن وتسعى للمحاربات » فقل على التياترو العربى يا رحنم يا رحيم » .

كما عاب على الصحافة انها تدم وتطمعن وتلعن المسرحيات العربية « لكونها على أصول النحو خارجة ، ومكتوبة باللغة الدارجة » .

فى حين أن مسرحياته كما يؤكد « مرآة صادقة صافية لحياة الناس ، وما يكون لهم من الأخلاق وما يصدر عنهم من الأقوال والأفعال » .

ولكن لا يذهب بنا الظن أن مسرح صنوع قد تحدى بوعى منه ما كان قد ساد المسرح الأوروبى فى عصره من واقعية . . لا بل التزم صنوع بفن المسرح الشعبى - المرتجل ، ذى الشخصيات المثبتة فكان من بين ممثليه مقلد الفلاحين ، ومقلد التجار ، ومقلد العياق ومقلد الافرنج النخ . . .

وبعد اغلاق مسرح صنوع انتشرت فكرة انشاء
المسارح السياسية ، فعلمنا أن طلبة الجامع الأزهر
بارشاد أساتذة من شيوخه أنشأوا فرقة مسرحية ثم أنشأ
خطيب الثورة العربية الوطنية وأحد قادتها المبرزين
الشاعر والصحفي عبد الله النديم فرقة مسرحية
بالاسكندرية عرضت طوال شتاء ١٨٨٠ مسرحية
« الوطن » التي شاهدها عشرات ألوف الناس .

والذي نريد أن نتقصاه هنا هو من أين استقى
صنوع الشكل الشعبي للمسرح ولعلنا أن نتساءل بنفس
المستوى من أين استقى جمهوره مزاجه وهواه المسرحي
الذي دفع اليه بنفسه فن صنوع .

ان باحثا نحترم جهده الكبير في دراسة المسرح
العربي هو الدكتور محمد يوسف نجم قد قرن فن صنوع
بالكوميديا ديلارتي الايطالية - كما أن صنوع نفسه
ذكر انه قبل أن ينشئ مسرحه قام بدراسة جدية للكتاب
المسرحيين الأوروبيين وبخاصة جولدوني وموليير
وشريدان - هذا كلام كتبه في مذكراته بالفرنسية
للقراء الفرنسيين .

ولكن صنوع نفسه قد خرج عن كل أصول مسرحية
درج عليها المسرح الأوروبي الذي مارس فيه فن
التمثيل ، كما انه خرج أيضا عما يتميز به فن هؤلاء
الكتاب الذين ذكرهم من ضوابط ، وانطلق يرتجل

وينخاطب الجمهور ويخطب فيه أحيانا ولا يستنكف من الدخول معهم فى معاورات مرتجلة صريعة أو فى حيلة تؤدى الى تحطيم الايهام المسرحى على نحو وصفه هو نفسه بأنه « لو حدث مثله فى مسرح أوروبى لكان فضيحة - الا أنه فى مسرحى - الذى كان فى دور الطفولة - علامة تحفظ منا - صادف نجاحا كبيرا مما دعا الجمهور الى استعادة هذه الاستجابة العفوية من الفنان » . . . وهذه التدخلات الفطرية من الجمهور لا بد أن نبحث عن أصولها فى بيئة النشاط الفنى الشعبى فى ذلك العصر وما كان شائعا من فنون العرض بالمقاهى والمنتديات الشعبية . . . « كالثقافية » وهى مباريات فى الهجاء الهزلى ، وفن المقلداتى وهو ارتجاليات تمثيلية قصيرة ، والحكواتى وهى تمثيلات يقدمها الراوى ومساعدون ، فضلا عن المسرح الشعبى الذى كان يقدمه المحبظون والذى سجل لنا الرحالة الانجليزى ادوارد لين احدى مسرحياتهم وقد مثلت فى احتفال بقصر محمد على باشا مصر فى ثلاثينيات القرن التاسع عشر .

وقد بدأ العرض بالموسيقى والرقص - لاحظ . . . الطقوس المسرحية - ثم تلتها مسرحية كاملة فى مشاهد، أبطالها « الأفندى » وهو الحاكم التركى ، والصراف القبطى ، والعمدة الريفى ، وعوضين الفلاح وامراته . وتدور حول محاولة السلطة ابتزاز ضرائب زائدة من عوضين الذى لا يملك مالا فيسجن بسبب عدم وفائه

بالضريبة • واذ تحتال زوجته لخلاصه تضطر للتجرد من كل متاع للأسرة وبيع دجاجتها وأوزتها ويتعرض شرفها أيضا على مذبح الطماعين •

والمرحبة عبارة عن مشاهد متتابعة هزلية ساخرة، فكاهتها سوداء تقوم بأدائها فرقة محترفة نالت احسان الباشا وشكرت وذهبت • • وانى لأعجب الآن من سماحة الباشا فى حفل ختان ابنه حين شاهد مثل هذه الفكاهة الجارحة التى لا شك أنها أمتعت وأضحكت وأثارت الآلاف ومئات الآلاف من الفلاحين أمثال عوضين •

هذه البيئة الفنية الشعبية فى ظنى فرضت نفسها ابان المد الاجتماعى فى سبعينيات القرن الماضى على المسرح المثقف البورجوازى والشعبى فأمدته بمضمونه وبشكله - وهذا عنصر هام - شكله الطريف الذى امتزجت فيه فنون شعبية استعراضية كثيرة من بينها فن المسرح الشعبى •

وفى الوقت الذى كانت البورجوازية الصناعية الأوروبية تحقق ثورتها المسرحية من خلال الرومانسية والواقعية ، لم ينخدع المثقفون المسرحيون فى القاهرة عن واقعهم وعن دواعى نهضتهم التى كانت تسمى لانجازها بورجوازية الريف والبورجوازية الحرفية فى

المدينة الشرقية الشعبية ، والتي اقترنت بالدفع الوطنى
ضد الاستعمار الاقتصادى الاوروبى مما أضفى عليها
بالضرورة الطابع الشعبى والروح الشعبية .

• البحث العلمى والبحث الفنى •

كان فن المسرح المصرى من حين لآخر يتعرض
لتنديد النقاد به لعدم التزامه الضوابط الفنية للمدارس
الأوروبية المختلفة ولخروجه عن المقاييس التى قننت
لهذا المسرح أو ذاك ، فضلا عن أن النقاد كانوا يعبرون
عن حيرتهم أحيانا فى تصنيف احدى المسرحيات أو
نسبتها لأحد المذاهب الأوروبية - ومن ثم كانت تتعرض
هذه المسرحيات للنقد اللاذع لشكلها وعناصر الجمال
فيها .

الا اننى أزعم فى هذا الصدد ، تأكيدا لما سبق أن
عرضته عليكم أن جماليات فن المسرح هى علاقة بين
المنصة والجمهور ، هى قدرة المسرح على تحقيق هذه
العلاقة على أوسع نطاق وبأعمق تأثير .

وقد يرى البعض منكم فى هذا دعوة للأصالة الفنية .
هذا صحيح من جهة ، وحتى يكون ما أردت قوله واضحا
تماما فلا بد أن أقول من جهة أخرى أن هذه دعوة الى

تأصيل فن المسرح اجتماعيا . أى الى مداومة البحث من أجل تحقيق هذه العلاقة بين المسرح والجمهور - أوسع ما تكون ، وأوثق ما تكون - فهي الأساس لكل نهضة مسرحية حقيقية وهى حجر الزاوية فى جماليات فن المسرح .

اشكاليات اختيار الشكل والمضمون واللغة للمسرح العربى

لا بد من الاعتراف ان اختيارات الشكل والمضمون
واللغة للمسرح العربى لا تزال مبادرات فنية يحوطها
الغموض وتشير الحيرة .

وقد حفلت الحياة المسرحية العربية طوال تاريخها
الممتد أكثر من قرن من الزمان باجتهادات قيمة ومثيرة
فى الترجمة عن المسرح الأوروبى وفى الاقتباس وفى
التأليف . . اجتهادات تراوحت بين المسرح الفنائى
والمسرح الدرامى . بين الواقعية والمسرح التاريخى
والمسرح السياسى ومسرح الفانتازى . .

كما حفلت الحياة المسرحية فى أقطار عربية كثيرة
بالدراسات والنقد والبحوث النظرية فى مجال هذه
الاختيارات وحول اجتهادات الفنانين .

ولكننا سنلاحظ - فى مجمل هذه الدراسات
ومحاولات التقييم أن النموذج الأوروبى للمسرح فى

الشكل والمضمون - - وحتى في اللغة . هو المعيار المتداول بين أغلب الدارسين والنقاد لقياس مدى التقدم أو التخلف ، ولقياس عوامل النجاح والفشل للمسرح العربى .

ولا يجد الكثيرون غضاضة في اعتماد هذا المعيار وهذا القياس . ويستندون في ذلك الى أن مسرحنا العربى انما نشأ في منتصف القرن التاسع عشر ببلدان وسوريا ثم بمصر كمبادرة من مبادرات التحديث الاجتماعى على النسق الغربى . نشأ ضمن مجمل الأحداث الوطنية والاجتماعية التى دفعت المجتمع العربى فى اتجاه اقتباس الشكل الديموقراطى الليبرالى الأوروبى فى الحكم ، وفى اتجاه اعتناق القومية العربية أو القومية المصرية أو القومية السورية فى القرن الماضى كعقيدة وطنية متأثرة بالتيارات القومية الأوروبية . وفى اتجاه إعادة صياغة نظم التعليم على النسق الغربى ، ونشأة الصحافة وأدوات الإدارة ، والتطلع الى التشريع الأوروبى والى محاولة اقتباس نمط الحياة الأوروبية ذاته .

فكيف يمكن أن نكون واقعيين اذا لم نحسب نشأة مسرحنا ضمن هذه الحركة الاجتماعية والفكرية الجياشة ، ورافدا من روافد تيار التحديث على النسق الأوروبى .

وإذا حسبنا مسرحنا ضمن هذا التيار التحديثى فإنى
مجاافة للمنطق ومجانبة للصدق أكثر من أن ننكر قياس
مسرحنا العربى بمعيار المسرح الأوروبى ، أو أن ننكر
قياس الظاهرة المسرحية العربية كلها بمعيار النموذج
الأوروبى للمسرح والأدب المسرحى فى أوروبا .

كثير من الدارسين والنقاد العرب اليوم لا يصفون
مسرحية عربية بأنها جيدة أو رديئة . . بأنها حديثة
مبتكرة أو بأنها تقليدية . . الا بالقياس على ما يجرى
فوق منصات المسارح الأوروبية ، ولا يتصور هؤلاء
الدارسون والنقاد العرب أية مشروعية فنية للشئ
أو للمضمون أو حتى لاختيار اللغة - بين العامية
والفصحى - الا بالقياس على النموذج المسرحى الأوروبى
وما يدور حوله من أبحاث ومناقشات فى الشرق
الأوروبى الشيوعى أو فى الغرب الليبرالى .

وسنلاحظ فوق ذلك أن المعارك الفنية التى خاضها
فنانونا ونقادنا فى الأجيال الأخيرة حول دعاوى
الواقعية والالتزام من جهة ودعاوى الحرية الفنية من
جهة ثانية ، أو حول اجتماعية فن المسرح من جهة
وذاوية الإلهام الفردى للفنان من جهة ثانية . . كانت
فى مجملها عواصف هبت فى بوتقة الصراع الأيديولوجى
الأوروبى وأثرا من تأثيراته النافذة .

وقد استند هذا القياس على المسرح الأوروبي الى منطق أن المسرح العربي ذاته نشأ ضمن حركة التحديث الاجتماعي على النمط الأوروبي ، واستند أيضا الى منطق أن المسرح الأوروبي هو النموذج الأمثل للمسرح في عصرنا كله وفي عالمنا كله ، فهو بذلك المعيار المطلق الذي لا نعرف له بديلا كمعيار للنشاط المسرحي في عالمنا .

وهو منطق يصعب دحضه . وان كان ينبغي دحضه . لأن ازدهار المسرح العربي وحيوية ابداعه وحرية انطلاقه . . رهن في الحقيقة بانعتاقه من قيد هذا القياس المجحف ورهن بتحرره من الالتزام بتقليد هذا النموذج الأوروبي والقالب الأوروبي وتكراره والتماس المقارنة به .

لهذا ينبغي دحض هذا المعيار والكشف عن عيوبه . مهما كان ذلك محقوفا بالمزalc ، أو خارجا عن المؤلف . فلهذا القياس والمعيار عيوب واضحة بل قاضعة .

أول عيب في هذا المعيار ، هو أنه يقيس الظاهرة المسرحية العربية من خارجها ، وبغض النظر عن حياتها الخاصة وشخصيتها الخاصة ، وقيسها بقواعد مستخلصة من غير التجارب المسرحية العربية وأطوار المسرح العربي ذاته ، أو ضروراته الفنية والاجتماعية واللغوية .

وثانى عيب فى هذا المعيار انه لا يضع جمهورنا العربى طرفا فى هذا القياس ، ولا يحسب المتفرجين العرب ضمن أرقام المعادلة .

وثالث عيب فى المعيار المذكور أنه يغفل ضرورة قياس الظاهرة المسرحية العربية ضمن الظواهر الفنية والفكرية العربية المعاصرة ، وضرورة تحقيق مدى ارتباط المسرح بالشعر وبالموسيقى ، بالرقص والفنون التشكيلية المعاصرة للظاهرة المسرحية وضمن تراث هذه الفنون القديم والمتجدد .

فالمسرح ليس فنا وحده ، وإنما هو فن من الفنون ، وجزء لا يتجزأ ولا يمكن تجزئته عن سائر الفنون والآداب العربية التى يعيش فى ظلها ويتأثر بمناخها .

والعيب الرابع فى قياس المسرح العربى بالمسرح الأوروبى ، والدليل الرابع على فساد هذا القياس أنه يغفل كل أوجه الاختلاف الفردى والاجتماعى بين شعوبنا وبين الشعوب الأوروبية .

وأولى هذه الاختلافات هى أن التيار الفكرى الأوروبى الأغلب ينزع نحو العالمية ، ويخاطب الانسانية الشاملة ، ويتجاوز عن الفوارق المحلية ، بينما ينزع التيار الفكرى العربى الغالب نحو تكريس القومية ، وتأكيد عناصر الشخصية الوطنية - سواء

بمعناها الواسع لتشمل الأمة العربية جمعاء أو بمعناها الضيق الذى يصل فى أقصى تطرفه الى الطائفية المحدودة .

وان تأكيد الهوية الوطنية فى حياتنا الفكرية والاجتماعية ، حياتنا الفردية والجمعية ، قوة نافذة لاتدع لجماهيرنا مجالا كما فى أوروبا لأولوية الشعور بالعالمية أو أولوية الاحساس بالشمولية الانسانية .

وثانى هذه الاختلافات بيننا وبين الجمهور الأوروبى بين فناننا والفنان الأوروبى يكمن فى واقع اننا مجتمعات نامية ، يسموننا احيانا بالمجتمعات المتخلفة . . وكلاهما يعنى بأسلوب أدق « المجتمعات المختلفة » .

انه لمن التبسيط المخل افتراض أن الفارق بين التقدم والتخلف هو خطة للتنمية الاقتصادية يتم انجازها فى زمن محدود لنصبح مجتمعات متقدمة ناعمة بالرخاء والاستقرار على الطريقة الأوروبية .

انه تبسيط مخل لأن خطط التنمية الاقتصادية تعم عالمنا الثالث ، وأغنياء العالم يزدادون غنى مع ذلك ، بينما فقراؤه يزدادون فقرا وتخلفا .

ان العالم منقسم الى قسمين لا نرى أملا فى توحيدهما فى المستقبل القريب وبالنظام الاقتصادى العالمى الحالى .

اننا نختلف عن أوروبا في عصر الاستقلال ، كما
اختلفنا وتناقضنا في عصر حركات التحرير . كنا في
حرب التحرير على طرفي نقيض ، ونحن في الاستقلال
نعالج مشاكل الاستقلال من طرف النقيض أيضا ،
وأوروبا على الطرف الآخر . . مشكلتها المحافظة على
امتيازاتها ومقاومة التغيير .

فكيف يمكن أن تلتقي أحلامنا وآمالنا وأمانينا
ومثلنا العليا في سماء الفن وقد تفرقت في ميدان
السياسة والتاريخ .

لذلك كله ، فان التطلع الى أن يكون لنا مسرح
يزدهر على النمط الأوروبي هو من أوهام الواهمين .

انك بفضل التعليم وتكوين الاطارات وبفضل
اجتهاد المثقفين البارزين ربما تستطيع أن تصل بالمسرح
العربي الى ذروة تماثل الذرى الأوروبية وتصمد
للمقارنة بها . . ولكنك لا تضمن بالضرورة أن يحتفل
جمهورنا العربي بهذا المسرح الممتاز بالمعيار الأوروبي،
فوق الذروة ، احتفال الجمهور الأوروبي بمسرحه .

ان هذا الجهد المفترض ، قد يصل بنا الى مسرح
متفوق بالمقاييس المتداولة ، الا أنه منعزل ومقفر من
ال جماهير . . لا يتعدى أن يكون نموذجا معمليا محفوظا
في ناقوس مفرغ من الهواء ، حاصلا على شهادة الامتياز،

من الدارسين والنقاد وعلى شهادة الوفاء من الجمهور .
بعد هذا الجهد فى انكار شرعية اتخاذ القياس
الأوروبى معيارا لمسرحنا العربى تبدأ المشاكل . .
فاننا اذا سلمنا بفساد المعيار الأوروبى فلا بد أن
نقترح المعيار البديل والقياس الاوفى بالغرض . .
لاختيار الشكل والمضمون واللغة لمسرحنا العربى .

وقبل أن نسترسل فى سوق الافتراضات ، يجب أن
أقول صراحة اننى كنت دائما على قناعة بأن ضيف
الشرف فى أية حفلة مسرحية ليس النجم الممثل ،
ولا المخرج المبدع ، ولا المؤلف القدير ، ولا النموذج
الأمثل المتصور للعمل المسرحى . . وانما ضيف الشرف
دائما هو المتفرج .

ان الصرح المسرحى ، والهيكل والمؤسسات ،
والعمارات المسرحية وبنود الانفاق . . لم تنشأ تكريما
لفنان ، أو تكريما لمثالية فكرة التحديث ، وانما نشأت
فى الواقع احتفالا بالمشاهدين وتكريما للجمهور .
المتفرج هو صاحب المسرح ، وسبب الانفاق عليه ،
ومالك الفرق المسرحية ومعاهد التكوين .

ومن ثم فإن أساس الجماليات المسرحية كلها يكمن في علاقتها بالمتفرج ، وفي قدرتها على اشباع حاجاته الروحية والفكرية والثقافية والفنية والموضوعية .

والقياس الأكمل والمعياري الذي لا يداخله الشك في الحكم على الشكل أو المضمون أو اللغة المسرحية ، وفي تقييمها . . هو القياس على العلاقة بين الأثر الفني وجمهوره ، بين الظاهرة المسرحية وطلابها من المتفرجين .

المسرح هو هذه العلاقة السحرية بين المنصة والناس ، ونجاحه يقاس بقدرته على توطيد هذه العلاقة وعلى درجة الحميمية فيها .

والعلاقة بين المسرح والجمهور ليست معيارا مطلقا أو عشوائيا . فأننا نرى من حولنا المسارح الطائشة رخيصة الفن غالية التذاكر ، أقوى في علاقتها بالجمهور من المسارح الراشدة .

لذلك فلا بد أن نلاحظ العوامل التي تصنع هذه العلاقة بين المسرح وجمهوره ، وأن نفاضل ونمايز بينها ، لنفرز السوى من المريض ، والمحیی من الميت ، والمنبه من المخدر .

ان طغيان المسرح السوقي أو المبتذل في عالمنا العربي لا ينبغي أن يصرفنا آليا الى انكار القيمة

الأساسية للعلاقة بين المسرح والجمهور ، ولا ينبغي ان يزغزع عقيدتنا بصلاح هذه العلاقة كمعيار وقياس أساسى فى تجديد ما نحب وما نكره فى الشكل المسرحى ومضمونه ولغته .

وان حدثنا عن هذا الأساس لقياس مسرحنا فأننا نحيد عن المنطق السليم . . ولعلنا ان حدثنا عن المنطق السليم أن نعالج المريض بدواء قاتل ، أو نعالج المشاكل المسرحية علاجاً يكرس عزلة المسرح وموته المعمل .

ان أية نهضة مسرحية فى نظرى يجب أن تقوم على أساس من هذه العلاقة ، وتنتخب من الأشكال والمضامين والمواضيع المسرحية ما يوطد هذه العلاقة بين المنصة والجمهور ، ويثريها ويعمقها ، ولا يقاس انجاز المسرح أو ازدهاره الا على قدر نجاحه فى توثيق هذه العلاقة بين المسرح والجمهور .

وسأزعم بكل ثقة أن المسرح العربى انما نشأ فى مجتمعاتنا على أساس من هذه العلاقة وبقوة من قوتها وفعاليتها .

فقد قدم مارون النقاش أول مسرحية عربية لجمهوره بلبنان عام ١٨٤٧ بكلمة أكد فيها للجمهور أنه يقدم « ذهباً أفرنجياً مسبوكة سبكاً عربياً » .

وكان مدخله الى السبك العربى هو تأطير مسرحيته
بالألحان العربية وغمرها بالغناء العربى التقليدى ،
كما كان من ضمن هذا السبك استلهامه قصة فكاهية
من ألف ليلة وليلة كاطار وشكل لموضوعه .

وبعد هذه التجربة الخطيرة والفريدة ظل المسرح
العربى ثلاثة أرباع القرن يسبح فى فيض أخاذ من
الموسيقى العربية التقليدية والغناء الأصيل المطرب مع
أبى خليل القبانى والشيخ سلامة حجازى ثم الشيخ سيد
درويش . وقد انتقل هذا التأثير الموسيقى الطاغى حتى
الى السينما حتى منتصف القرن الحالى ، فكان الفيلم
العربى يدخل قلوب الجماهير بالذهب الأفرنجى مسبوكا
سبكاً عربياً على ايقاع المقامات العربية بالغناء
وبالرقص .

ومنذ تجربة مارون النقاش الفريدة نهل المسرح
العربى بأصرار من مياه ألف ليلة وليلة ، ومن كتب
التراث القصصى والتاريخى . . وغايته سبك الذهب
الأفرنجى وتمفه بالتمغة العربية ، وشتل الشجرة فى
تربة فنوننا الشعبية والقومية . وتأصيلها فى أرض
الفنون القديمة التى ازدهرت فى المقاهى والأسواق . .
كفن الشاعر ، وفن الراوى لقصص ألف ليلة وليلة .

وفن التمثيل الشعبي لمسرح المحبطين ومسرح السوق
ومسرح السامر ومسرح الحلقة ..

ومما يلفت النظر فى مسرح يعقوب صنوع الفكاهى
والنقدى انه كانت تجرى على المنصة مفارقات تخرج
الممثل عن النص وتغرى الجمهور بمخاطبة الممثلين
وتملى على الممثلين التجاوب بالرد على المتفرجين على نحو
قال عنه يعقوب صنوع فى مذكراته انه لو حدث مثله
فى مسرح أوروبى لكان « فضيحة .. الا انه فى مسرحى
صادف نجاحا كبيرا مما دعى الجمهور الى استعادته فى
الأيام التالية !

المسرح من مبادرات التحديث على النسق الأوروبى
.. نعم ، ربما .

هذه جملة صحيحة الا انها ناقصة . فقد كان المسرح
العربى يتكون فى منتصف القرن التاسع عشر فى جو
من الفنون الشعبية الجماهيرية فى المقهى وفى السوق
.. فنون الأراجوز والمحبطين والشاعر والحكواتى
وحفلات الطرب والرقص وطقوس الاحتفالات ومفانى
الأفراح والأعياد .

ومن الاعتساف أن ننكر أو نستنكر تأثيره بهذه
الفنون التى استمد من جماهيرها جمهوره ، أو أن نضيق

بنظرتنا حتى لا نرى فيه الا علاقته الوحيدة بالمرح
الأوروبي .

هذه نظرة استشراقية وأوروبية ضيقة لظروف
التحديث الاجتماعى فى أوطاننا .

لقد سار المسرح العربى على منوال التزاوج بالفنون
العربية ، واكتسب هويته الأصيلة جيلا بعد جيل ،
وتجربة بعد أخرى ، ومرحلة اثر مرحلة ليكتسب هذا
التوازن فى قوامه بين الحداثة والأصالة ويصبح فنا فى
طليعة وصدارة فنوننا العربية .

ولما أدركتنا سنوات ازدهار المسرح بمصر فى
الستينات ، اتخذت البحوث المسرحية اتجاها أكثر
واقعية باكتشاف الصلة بين مسرحنا العربى والفنون
الشعبية العربية . . فطالعنا توفيق الحكيم بكتابه
« قالبنا المسرحى » ويوسف ادريس بدراسته اللماحة
فى مقدمة مسرحيته « الفراير » عن مسرح السامر
الريفى والمسرح الشعبى عموما ، ثم طالعنا الدكتور
على الراعى بدرة هذه الدراسات فى كتابه « الكوميديا
المرتجلة » والذى قدم لنا فيه صورة تحليلية ضافية
لفنون المسرح الشعبى بمصر والشام والمغرب العربى .

فاذا نحن سلمنا مع هؤلاء بذلك المنطق ، ووافقنا
على أن المسرح العربى انما استمد حياته وحيويته من

الفنون الشعبية ، وأنه دفع فنا أوروبى الأصل ليحيا
حياة جديدة فى الوطن العربى بمقومات فى الشكل
والمضمون واللغة لا شك فى عروبتها وقدمها . .

إذا نحن سلمنا بذلك وارتضيناه تفسيراً وتحليلاً
لاتجاهات مسرحنا العربى وتوجيهها له فى اختياراته
للكل والمضمون واللغة . .

إذا نحن ارتضيناه ذلك ورضيناه ، فلا بد أن نتبين
الأزمات والاختناقات التى يعانى منها مسرحنا ، ولا بد
أن نصفها ونسميها .

فالمسرح العربى لن يكتسب أشكاله المثلى ، ولن
يقتبس مضامينه المثلى ، ولن يستقر على الاختيار الأمثل
للفته إلا من خلال التجربة وقياس التجربة على الجماهير .
ولكن المعمار المسرحى يحبط آمالنا فى هذا اللقاء
الواسع والضرورى بين المسرح وجماهيره .

اننا نعرف المسرح فى بلادنا يسكن العواصم
ولا يعيش فى الريف ، ونراه يرتب طقوسه ويرسخ
تقاليده فى الحضر ، بل وفى الأحياء السكنية الغالية
ليصبح متعة المتعلمين والمثقفين والعارفين بالمسرح
الأوروبى والمحبين له والميالين للقياس بمعياره . .

هذه الشريحة الاجتماعية التى اختصت بالمسرح
وتميزت به . تدفع الفن نفسه نحو التفريب ، وتعوق

محاولاته للتأصيل ، فضلا عن أنها تفرض عليه تقاليد
الاغتراب التى تطبع حياتها .

اننا نريد للمسرح أن يستلهم أشكاله المثلث ومضامينه
القومية ولغته عن طريق الانتشار وتعميم الفن فى
الأقاليم ، وآلا فسيحز التطبيق لدعاوانا النظرية .

ان المسرح ينبغي أن يتحرر جغرافيا من الحصار
داخل المدن الكبيرة ، وينطلق للجماهير الأوسع ، يلهمها
ويستلهمها الشكل والمضمون واللغة . .

المسرح العربى يجب أن يقوم بالرحلة الى جماهيره ،
ليكتسب أسلوبه الأمثل وشرعيته القومية ، ولينطلق فى
مسار تطوره الطبيعى ويصبح الشكل والمضمون واللغة
موضوعا اختيارا جماهيريا واستفتاء شعبيا واسما
وانتخابا طبيعيا حقيقيا .

هذه احدى أزمات المسرح العربى .

وأزمة المسرح العربى الثانية . . تكمن فى أن
تكوين هياكله - وان كان قدهيا للممثل فرصة الاحتراف ،
وللمخرج فرصة الاحتراف ولمصمم المناظر والعامل
والفنى فرصة الاحتراف - فقد عجز حتى اليوم أن
يهيئ نفس فرصة الاحتراف للمؤلف المسرحى .

وقد نتج عن هذا القصور وضع متناقض ومخل .

فالمسرح محترف ، ومؤلفه من الهواة . . المسرح مهنة
ينتظم الممثلين والمخرجين والعمال ، بينما التأليف جهد
متطوع وليس مهنة مستقرة .

والمؤلف هو صاحب المبادرة الأولى فى المسرح ،
وأساس البناء كله ، فى وطننا أكثر مما فى أوروبا ،
ففى أوروبا تراكمت النصوص المسرحية عبر أجيال
من النشاط الفنى وأصبحت المسارح لا تعاني ما نسميه
فى بلادنا أزمة النصوص المسرحية . فنسبة النصوص
المسرحية القديمة فى برامج أى من المسارح الأوروبية
تفوق نسبة النصوص الحديثة المقدمة لأول مرة . فى
حين لا يهين لنا تراثنا المسرحى هذه الثروة المتوارثة
ولا بد أن تعتمد مسارحنا على حركة من التأليف النشط .

وفوق ذلك يعاني مؤلفنا العربى فوق العجز عن
التفرغ والاحتراف عناء فوق عناء ، فى علاقته المهنية
بالمسرح ، وفى حقوقه الطبيعية والأدبية والقانونية ،
ومن ضغط الرقابة . ومن الضغوط البيروقراطية -
وسائر الأزمات .

ان المؤلف المسرحى هو صاحب اللغة المسرحية ، وهو
صاحب المبادرة الأولى فى اختيار المضمون والخطوط
الأساسية للشكل المسرحى .

فأى رجاء نرجوه فى تطوير الأشكال والمضامين
واللغة المسرحية واختيار عناصرها الجوهرية . . إذا!

كان التأليف المسرحي ذاته يعاني الكروب والأزمات •

وانى ان كنت قد اجتهدت لوضع بعض الضوابط
والأصول لاختيار الشكل والمضمون واللغة للمسرح
العربى •• فانى أستطيع المؤلفين المسرحيين عذرا فيما
سقت اليهم من اقتراحات أو نصائح فى صميم حقهم فى
الاختيار وفى المبادرة • وعذرى عندهم أنى لم أنس
أزمتهم ولا أنا تخلت عن مساندتهم أو التذكير بفضلهم
فى كونهم الأساس للحركة المسرحية العربية •

ألف ليلة وليلة ما هي ؟

معظم الاحالات الأدبية الغربية على « سحر الشرق » تتضمن فيما تتضمنه الإشارة الى موزاييك الحكايات والشخصيات الفنية والمواقف والأجواء التي ينتظمها كتاب « ألف ليلة وليلة » العربى .

وان قصصا « كالسندباد البحرى » و « علاء الدين والمصباح السحرى » و « على بابا والأربعين حرامي » وقصص العشاق المتيمين والملوك المعزولين وقوافل التجار المكدسة بالثروات وقطاع الطرق والحلاق البغدادى الظريف والقصور الفامضة والشباب المتمرد على التقاليد . . أصبحت على مر العصور أوسع شهرة وأعمق تأثيرا من أى من قصص الأدب الحديث فى بلاد العرب ، كما فى الغرب .

فألف ليلة هو أحد الكتب القليلة التى أصفى الجمهور لرواتها فى المقاهى وتداولها القراء على شاطئى الخليج وفى وديان دجلة والفرات والنيل وفى

الشام وفلسطين والمغرب العربي ، فى البوادر والمدن
والريف ما يقرب من ألف عام فى أسمارهم الليلية وفى
خلوة القراءة .

وتجاوز تأثير الكتاب الحدود الجغرافية للأقطار
العربية وانتقل الى أوروبا فى ترجمات متتالية فأثار
الشغف أيضا .

منذ بداية القرن الثامن عشر تتالت الترجمات الى
الفرنسية لأنطوان جالان (١٧٠٤) فى اثنى عشر جزءا
ودانيس شافيس ، والى الانجليزية لجوناثان سكوت
(١٨٠٠) وتشارلز لامب (١٨٢٦) وللألمانية لمسميليان
هابيكت (١٨٢٥) (١) . الخ .

وقد ذاعت هذه الترجمات على اختلاف النصوص
التي اعتمدتها والمخطوطات التي نقلت عنها . فالف
ليلة وليلة لم يكن كتابا مخطوطا واحدا حين نشط
المستشرقون الى نقله الى لغاتهم .

ولم تكن تلك المخطوطات العربية أقل اختلافا
بعضها عن بعض من تلك الترجمات . الا أن المستعرب
الألماني زوتنبرج أقر مخطوطا قاهريا باعتباره النص
الأكثر استحقاقا للاعتماد كأساس للقصص العربية

فدفع به بعض المثقفين الرسميين الى مطبعة بولاق الحكومية المصرية فطبع عام ١٨٣٥ وصار بذلك هو كتاب ألف ليلة الذي نعرفه بالعربية اليوم .

ان عبور ألف ليلة الى أوروبا من خلال الترجمات ابتداء من القرن الثامن عشر لم يكن أول عبور .

فالثقافة لها طبيعة الانتشار ، وهي تنتقل دائما على طرق التجارة والاتصال . وألف ليلة كانت أشهر حكايات الشرق في الوقت الذي كان فيه البحر المتوسط هو طريق التجارة العالمية الأساسي ، وفي الوقت الذي امتدت فيه الجسور الجغرافية بين الجنوب والشمال عبر صقلية والأندلس وجزر البحر ، وعبرت عليها كتب ابن سينا وابن رشد والموسيقى العربية والفلسفة اليونانية المترجمة للعربية .

واننى لا أرى ما يصرفنى عن التفكير فى أن الحكايات قامت هى أيضا برحلتها الطبيعية أثناء العصور الوسطى وتسربت الى الفنون والآداب الأوروبية قبل أن يشرع الدارسون فى القرن الثامن عشر فى البحث عن مخطوطاتها وترجمتها .

وهذا قد يفسر أثر ألف ليلة وليلة الملحوظ فى قصص الديكاميرون وفى قصص الرحلات البحرية الأوروبية والحكايات السحرية والقصص الاسبانية .

وقد قامت بعض هذه الحكايات ذاتها برحلة سابقة
من الهند الى الوطن العربى بنفس الطريقة على طرق
التجارة (٢) .

وقد استند الباحثون فى نسبتهم تلك القصص الى
أصل سنسكريتى اتباعها الأسلوب الهندى المعروف
باستيلاد القصة من القصة كأن يقول أحدهم : لا تفعل
ذلك كيلا يصيبك ما أصاب فلانا . فيجيب الآخر :
وكيف كان ذلك ؟ استدراجا لقصة جديدة (٣) .

ومع ذلك فلا بد أن وقتا طويلا مضى بعد عبور هذه
القصص من الهند أو غيرها حتى انتظمتها ألف ليلة مع
مئات القصص الأخرى فى القرن الثانى عشر الذى يظن
أن ألف ليلة وليلة قد اكتملت فيه كمصنف كامل بهذا
العنوان .

فأول اشارة الى الحكايات بعنوانها وردت فى «خطط
المقرىزى» المتوفى ١٤٤١ وأيده فى اشارته المؤرخ
المقرى فى كتابه «نفح الطيب» . وذكر الكتابان أن
مؤرخا مصرى يدعى «القرطى» عاش فى عهد الخليفة
الفاطمى العاضد (١١٤٨ - ١١٧١) ذكر فى تاريخه

(٢) حددت مقدمة الناشر لترجمة هاردروس الفرنسية القصص ذات الأصل
الهندى السنسكرى بثلاث عشره قصة من بينها قصة شهریار وأخيه الملك شاه
زمان .

(٣) مقدمة الترجمة البرتغالية - شفيق معلوف .

نبذة عن « ألف ليلة وليلة » وذكر انها مجموعة حكايات يرويها الرواة في زمانه .. (٤)

ولن يستطيع أحد أن يتقصى الطرق والأساليب التي اجتمعت بها هذه القصص الكثيرة التي تعد بالمتات لتلتقى في مصنف واحد وتكتسب هذا السياق المتسلسل . فلا بد أن زمنا طويلا أمضته القصص في رحلتها الى هذا اللقاء .

وان ظروفنا عديدة تدل على أن ألف ليلة تضم حكايات بغدادية الأصل وحكايات شامية النشأة وحكايات قاهرية الطابع .

وليس من الصعب نسبة الكثير من حكايات ألف ليلة الى أصولها الجغرافية .

فالحكايات البغدادية تتميز بينها قصص السندباد وحكايات المجتمع الارستقراطي العربي على عهد الدولة العباسية الأولى وقصص العشاق البصريين والبغداديين . اما الحكايات الشامية فتتميز بينها ملاحم الصراع مع الروم وقصص الغساسنة وقوافل التجارة البعيدة .

بينما تتركز الحكايات القاهرية حول أحوال الحرفيين وقصص فقراء المدن والطبقة الوسطى من التجار واصحاب الدكاكين وتتميز بروح الفكاهة

(٤) المصدر السابق نفسه .

ومهما كان ما تتصف به الحكايات من الروح الخيالية والفانتازية فهي تستند الى ركائز حقيقية من البيئة التي أنشأ فيها الراوى حكاياته بحيث يسهل تحديد مكان نشأتها .

واغلب الظن أن تلك الحكايات انشئت خلال فترة طويلة من الزمان ، واخذت تتراكم وتنتظم حلقات من خلال أبرع رواتها وأقواهم حافظة وأقدرهم على تعيين سياقها .

كما أن هذه الحكايات لم تدون أول الأمر فى مصنفات، وذلك لأسباب مهنية ، فقد استقرت «الرواية» كحرفة من حرف العصر الوسيط يتوارثها الصبية عن المعلمين بالحفظ والتدريب فى مجتمع حرفى مغلق يحافظ بدقة على « سر الصنعة » ويدفع عنه المتطفلين .

ولو كانت هذه الحكايات قد دونت هنا وهناك ، فلم يكن تدوينها بقصد تداول مخطوطاتها بالبيع والشراء . وإنما كان الغرض منه استكمال أدوات العمل والتعليم للأبناء والمحافظة عليها بعد ذلك حتى لا تتسرب للمنافسين .

ولعل بعض المخطوطات انتقل فيما بعد بالبيع اما الى رواة فى بلاد قصية أو الى زبائن مخصوصين من

الأثرياء الذين عرفوا في المدن العربية برعاية الفنون والعلوم واقتناء المكتبات الخاصة .

لذلك كانت المخطوطات دائما نادرة بالقياس الى ذبوع الحكايات وانتشارها وتنقلها في الوطن العربي والى تشابه ظروف الصنعة في روايتها .

وكانت المخطوطات مختلفة بسبب اجتهادات الرواة وتأثير الجمهور المستمع واختلاف الظروف مع الزمان . وكان الراوى غالبا ما يقصر الحكايات سلسلة على لياز متعاقبة اما في قصور الأثرياء أو في المقاهى العامة مقابل أجر ومنح يجود بها المستمعون .

وكان الجمهور الأساسى للفنان الراوى فى المقهى يتألف من الحرفيين وصغار التجار فى لياالى الأعياد والاحتفالات العامة وخاصة لياالى شهر رمضان حيث يحلوا السهر الى الفجر .

ولم تكن ألف ليلة أدبا رسميا يحظى باحترام رجال العلم فى الوطن العربى . وأول لمسة رسمية حظى بها كانت دفع الكتاب للمطبعة الحكومية بالقاهرة عام ١٨٣٥ .

ولا بد من التأكيد على أن هذه الحكايات العجيبة أنشئت فى زمن انحسار السلطة العربية فى المشرق العربى بعد تسرب السلجوق والتتار والجركس الى

المجتمع العربي كجند مرتزقة أول الأمر ثم كحكام
انقلابيين أو غزاة وملوك وارشقراطفة حاكمة ففما
بعء .

فابان الغزوات الصللفة وبسببها استولى الماربون
المرتزقة الآتون من الشرق على السلطة فى بغداد والشام
والقاهرة قبل الاجتياح التترى وبعءه ، ثم انتقلت
السلطة فى القرن السادس عشر الى العثمانفان الترك
حتى نهاية القرن التاسع عشر .

وسرت هذه القصص العربفة اللغة والشخصفات
والأجواء فى وجدان الجماهر سرفانا قوفا فى وقت
كانت اللغة التركفة قد أصبحت لغة الحكم وحافظت
للجماهر العربفة الفقرفة المضطهءة على هوفتها الثابفة
« كأولاء عرب » كما كانوا فسمون أنفسهم .

ازدهرت هذه الحكافات فى عصر انحطاط الأدب
التقلفدى والرسمى .

وكان هذا الأدب الرسمى قد ازدهر فى العصر
العباسى والقرن الثامن والتاسع المفلادى تحت رعاة
الملوك والخلفاء العرب . ازدهر الشعر والفلسفة والعلوم
والترجمة والنثر الفنى . . فلما لم تعد الملوك تفهم
العربفة أو تهتم لأدابها وعلومها انتشر الأدب الشعبى
فى صورة حكافات ألف لفة والملاحم المروفة « أبو زفء

الهلالى « و « عنتره » و « الزير سالم » ، وبعد أن أغلقت أبواب القصور للشعراء والأدباء أصبح المقهى هو مسرح الفن والأدب العربى بصيغته الشعبية .

والقارىء يلحظ أن القصص تنتظمها مسحة سخرية ظاهرة بالعجم والترك والروم ، بينما لا تتجه القصص الى التنديد بالقوميات الأخرى كالهنود أو الصينيين . فالعجم والترك والروم كانوا هم التعدى التاريخى فى ذلك الوقت للقومية العربية .

كما أن ألف ليلة قصص مدنية صرف حيث أن ميدان روايتها وجمهورها هم أهل المدن ، فقلما نجد فى شخصياتها فلاحا يزرع . ولكنها تؤلف موزاييك كاملا لأصحاب الحرف والمهن المدنية وتروى عنهم فى أحوالهم الواقعية والوجدانية والبيئية بدقة ومعرفة .

لذلك فإن ألف ليلة وليلة هو كتاب المدينة العربية لم يهتم لا بالريف ولا بالصعراء وأهل البادية .

وقد ظلت قصص ألف ليلة تؤثر فى وجدان الجماهير العربية الى اليوم ، فكانت أحد أهم المصادر للمسرح والسينما والتليفزيون كما أن الكتاب المطبوع رغم عدم اعتباره كأحد الكتب الأساسية للأدب العربى الكلاسيكى يعد الى اليوم من أكثر الكتب العربية الأدبية توزيعا وانتشارا بين القراء .

ألف ليلة وليلة .. والمرح

هذه خلاصة حوار جرى بين أحد طلبة الدراسات العليا وبينى عن علاقته بألف ليلة وليلة .

نلجأ الى ألف ليلة وليلة فى المسرح لأننا نشعر بقلق فى أن المسرح فى بلادنا هو فن غريب وليس له أصول كلاسيكية فى أدبنا العربى . والمسرح هو لون من ألوان القصة . والأدب العربى له كلاسيكيات قصصية ، أبرز هذه الكلاسيكيات هى حكايات ألف ليلة وليلة والملاحم الكبرى مثل التغريبة والزير سالم وعنترة وغيرها من القصص .

نحن نتلمس للمسرح كلاسيكيات ونفترض أن القصص هى أقرب الأشياء إلينا منها .

والأدب العربى فيه من القصص ما نستطيع أن ندعى أنه كلاسيكيات فى القصة . فى ألف ليلة وليلة والأغاني والباحظ والمقامات أيضا وفى الملاحم الكبرى .

ولعل ألف ليلة وليلة استهوت المسرحيين أكثر من غيرها لما فيها من سحر فى القصص فهى لا تدعى الواقعية والتصوير المباشر من الحياة ولكنها تدعى ان تقس القصة يصبح له سحر خاص يستطيع أن يغير من كيمياء شخصية شهريار . وهذا هو بالضبط ما ندعيه فى المسرح ونحن نخاطب شهريارنا (جمهورنا) عن طريق سحر القصص ونرثو الى تغييره من حال الى حال ، من الجلافة والبداوة والغلظة الى اللطف والحكمة والجمال .

ومن ثم ألف ليلة وليلة لها جاذبيتها الخاصة فى المسرح الحديث من حيث ما تدعيه حكايات ألف ليلة وهو ما نطلبه وننشده . وأيضا ألف ليلة وليلة قصص عربية شاملة فيها من القصص العراقى والقصص المصرى ومن السورى أيضا فهى شمس العرب كلهم وهى حكايات عربية بالمعنى القومى فيها أصدقاء من المغرب والأندلس فهى اذا حكايات تنتسب الى اللسان العربى فى كل مكان .

جماليات ألف ليلة وليلة

ولا بد أن فى ألف ليلة وليلة جاذبية خاصة تجعلها واحدا من المصادر التراثية الرئيسية للمسرح العربى الحديث .

ان قصير ألف ليلة وليلة لا تدعى الواقعية وانما تدعى الواقعية الفنية الواقعية النفسية وهى بذلك تحتوى على شخصيات مبنية بناء صحيحا بكل ما فيها من أطوار معقولة أو خارقة للمعقول . كما أن الخصومات والصدامات والمصائب فيها درامية بكل معنى الكلمة ، ففيها يلتقى الملوك بالشحاذين وتقع بنات الطبقة الراقية فى حب أبناء الشعب ، ويلجأ الجائع الى السرقة ، وابن البلد الى الاحتيال للحصول على وجبة طعام . وفيها أيضا القاضى الظالم والقاضى العادل والقاضى الذى يتنكر لأية أحكام مستندة على العدل . وفيها أيضا شخصية المرأة القادرة التى تستطيع أن تملك مصيرها بنفسها من خلال قدراتها العقلية أو بشجاعتها فى مجتمع ضرب على تصغير وتعجيم المرأة . فيها أيضا من قصص الحب المأساوية التى يعانق فيها الحب الموت . وفيها تركيب عقلى ومنطقى وتحليلى لأدق النوازع النفسية والتى هى أقرب الى مجمل هذه الصيغ فى عصرنا هذا . ولكننا ينبغى أن نتذكر دائما أن عصورنا الوسطى ليست عصور الظلام بل هى عصر ابن رشد وابن خلدون والشعر الأندلسى والموسيقى العراقية والمؤرخ المصرى ، عصر الكتب الموسوعية العصر الحاشد بالفكر والفلسفة . حيث صيغت ألف ليلة وليلة لا لجمهور من المغمورين والحشاشين ولكن لجمهور تعرف فى حياته اليومية الى الحساب والرياضيات والتجارة والجغرافية والملاحة والفلك .

هذا القارئ أو المصنف ليس زبونا سهلا وهو يعرف الفرق بين الخيال والخرافة وبين الواقعية الفنية والحياة اليومية ، وبين جوهر الحقيقة والشعوذة .

ألف ليلة وليلة ليست قصصا خرافية وليس فيها من الشعوذة ولا من محاولات تصغير أو استصغار عقول الناس ، واننا نقرأها اليوم ونحن مسلحون بالثقافات التراثية والعالمية فنرتاح اليها ولا نمل منها .

قصص ألف ليلة وليلة جوهرها فى الأساس هو العلاقة بين السلطة والفرد وقد طرح المؤلف هذه القضية فى الصفحات الأولى فى علاقة شهرزاد بشهریار وهى فى الواقع علاقة الرعية بالراعى (الحاكم) ، وأطروحتها عجيبة فى عالم السياسة لأن مغزاها هو قدرة الرعية على ترويض الراعى الظالم وهو مغزى قوى وفكرى وقصصى وثقافى يستطيع أن يصمد للمقارنة بالآداب الكبرى .

تتمثل الجماليات الشكلية فى أسلوبها السلس الذى أملتته ضرورة الرواية ، حيث كانت تروى على الناس ولم يكن المقصود القراءة فقط . اجواؤها المتنوعة ، المواقع التى تجرى فيها الأحداث مختارة اختيارا جماليا ، وان كانت تجرى الأحداث فى قصر ثرى أو فى حارة فقيرة ، فى البحر أو فى المرفأ ، فى الصحراء أو فى

السوق . . فإن اختيار المواقع أشبه بعملية اختيار
المواقع في السينما الحديثة . والموقع الذي تجرى فيه
الأحداث له أهمية درامية كما في المسرح الحديث . كما
أن القصة تتميز بأجراء الحوار الواقعي بين الشخصيات
سما يضيف عليها حيوية . وهذه سمة جمالية أخرى .

أربع زيارات الى ألف ليلة

استلهمت ألف ليلة في أربع مسرحيات
حلاق بغداد مسرحية في حكايتين الأولى يوسف
وياسمينه من ألف ليلة . والثانية زينة النساء من
المحاسن والاضداد للمحافظ .

شخصية أبو الفضول التي تربط بين المسرحيتين هي
أحدى شخصيات ألف ليلة وليلة وهي شخصية مزين
بغداد (في الجزء الاول من ألف ليلة) .

المسرحية الأخرى من فصل واحد (بقبق الكسلان)
وهي مسرحية للأطفال وهي أيضا مستوحاة من ألف
ليلة وليلة .

على جناح التبريزي وتابعه قفة مسرحية مستوحاة
من ثلاث حكايات وفيها طابع تركيبي من الحكايات
الثلاث وليست استيعاء مباشرا من قصة واحدة . الحكاية
الأولى هي المائدة الوهمية وهي قصة مزاح بين صاحب
قصر وطفيلي فقير . وصاحبى الجراب التي أوردتها بين

الفصلين فى اطار مستقل لتؤكد المغزى العام للمسرحية على منوال الكوميديا (ديلارتى) التى تتصف بفواصل بين الفصلين وهذا الفصل هو لحظة تنوير بالنسبة للمسرحية .

الحكاية الثالثة هى معروف الاسكافى وهى قصة رجل فقير فى بلد غريب ادعى الفنى لكى يحظى بكرم أهل المدينة . وهذا جزء من قصة معروف الاسكافى . وقد عملت على تركيب هذه القصص الثلاث فى قصة واجدة ذات مغزى جديد تتعلق أو تصور حدود الوهم وحدود الحقيقة أو الواقع وهى قصة نقدية للعقل البشرى .

المسرحية الرابعة التى استلهمتها من ألف ليلة هى مسرحية رسائل قاضى اشبيلية وتتضمن ثلاث حكايات مستوحاة من ألف ليلة وليلة وليس لها علاقة مباشرة بألف ليلة وهى قصص مبتدعة ومتأثرة جماليا وشكليا بألف ليلة . وهذا أسلوب جديد فى استيعاء التراث كنبذة مسرحية ، وهو أسلوب مختلف وحالة متقدمة متدرجة فى مسيرة الاستلهام من التراث (حيث ان التأثير والاستيعاء قد أخذ شكلا تدريجيا من التأثير المباشر ونقل القصة كما هى مع اضافة الرؤيا أو فكرة فلسفية ، الى استغلال قصص عديدة ومزجها فى تركيبة

واحدة مكونة مسرحية واحدة ، الى التأثر بالأسلوب فقط من الناحية الشكلية والجمالية فى الليالى .

استلهام ألف ليلة وليلة للمسرح

ألف ليلة وليلة أشهر القصص العربية وأكثرها ذيوعا وانتشارا وجاذبية وسعرا وارتباطها بالمسرح قديم وقضية المسرح العربى حين نشأ فى القرن التاسع عشر كانت قضية الهوية ، فالمسرح فى القرن التاسع عشر كان مجرد وافد أجنبى وشكل غربى مستورد من فرنسا أو إيطاليا . فكانت قضية الفنان العربى هى النأى عن التفريب ومحاولة التأصيل من أول لحظة . ومع أن المسرح الشائع فى أوروبا أيام نشأ المسرح العربى كان هو المسرح الرومانتيكى ثم تلاه المسرح الواقعى فان الفنان العربى لم يعمد الى محاكاة هذه التيارات لاحساسه المرهف باختلاف الظروف الموضوعية والفنية . وكان الفنان يتساءل : أى تراث يمكن أن يستند اليه فى انشاء هذا الفن الجديد ؟ أهو تراث الفنون شبه المسرحية الشائعة فى زمن الفنان وهى . الشاعر . والحكواتى . وخيال الظل . ومسرح الدمى . وكان خيال الظل ومسرح الدمى يتخذ اطارا شكليا (الملك والوزير ، أماكن التمثيل) . وهى أدوات مسرحية . . (ملابس واكسسوارات وشبه ديكور) .

وكانت هذه الفنون شبه المسرحية أيضا تستلهم التراث ، ولعل الفنان قد أراد أن يبدأ على أساس من الفنون الشائعة في عصره مع تمسكه بالشكل الغربى للمسرح من حيث مواصفات المسرحية . حتى يعقوب صنوع الذى سمى (مولير مصر) كان يستند أيضا فى مسرحياته العصرية شبه الواقعية الى التراث شبه المسرحى بشكل من الأشكال والتراث الذى استند اليه هو الفرق الشعبية الجواله التى سميت بفرق (المحبطين) .

فكان الاستناد الى التراث فى نشأة المسرح واردا ، والاستناد الى الليالى بنوع خاص كان شيئا منطقيا حيث ان الليالى كانت أشهر القصص الشعبية فى ذلك العصر . ومن ثم استمر الاقتباس من ألف ليلة وليلة بعد ذلك حتى من ناحية الشكل فقط .

محمد تيمور اقتبس بارب بلو الأوبريت الغنائى الفرنسى ولحنها سيد درويش فنقلها الى اطار وأجوء ألف ليلة وليلة وهى « العشرة الطيبة » وتأثر بجماليات ألف ليلة فى القصة والتشخيص توفيق الحكيم منذ بداياته الأولى فى شهرزاد أيضا اتبع هذا المسار .

ولكن جيلنا طرح قضية استلهام التراث وألف ليلة

فى اطار جديد . وكان ذلك فى الستينيات حيث كتبت
حلاق بغداد وقدمت فى موسم ٦٣/٦٤ . وهى فى هذا
حالة واتجاه جرى فى اطار الاستقلال القومى الذى
بدأت شرارته بهزيمة العدوان على مصر سنة ١٩٥٦ ،
وهى معركة ألهمت الجماهير والفنان وطرحت قضية
الهوية القومية للمسرح العربى والثقافة العربية وفى
هذه اللحظات والأيام الحاسمة كان كل فنان ومثقف
ومبدع قد وجد القضية تطرح نفسها عليه بقوة وعليه
أن يجيب عن الأسئلة اجابة حاسمة لا توسط فيها .
فطرحت قضية استلهاام التراث فى المسرح ضمن قضايا
وحلول تثبيت الهوية القومية للفنون وتأصيل هذه
الفنون من التراث الممتد عبر التاريخ . واعتبار المسرح
العربى تنويجا وازافة للأدب والفنون العربية المتطورة
منذ أقدم عصور التاريخ الى اليوم ، واعتبار المسرح
تطويرا طبيعيا للقصة العربية وأشكالها المختلفة . وهو
الصيغة العصرية لفن القصة القديمة . لذلك امتد
المسرح الجديد الى التراث وتواصل به تواصلًا ذا مغزى
سياسى وحضارى وقومى . والرجوع الى التراث العربى
العام كان هو التوجه القومى العربى ، حيث ان الفنان
لم يقنع بالتراث الفطرى وانما امتد نظره الى التراث
القومى الذى يجمع الأمة العربية ، لا التراث الذى
يجزؤها . ومن ثم كان استلهاام التراث مرتبطا باللغة
العربية الفصحى ، وقد تحدت الـواقـع المسرحى

آنذاك بوضع مسرحية فكاهية كوميدية بالفصحى ،
وكان هذا طرحا جماليا وفنيا وفكريا جديدا حيث كان
الدارج ان العامية هى لغة الفكاهة فى المسرح ، ولكن
قضية استلها المآراث وتضميناتها السياسية والاجتماعية
حتمت أن يكون هذا التيار مرتبطا بالفصحى . ان
اتجاهى الى المآراث القومى كان ينطلق من تصورى ان
المسرح هو ظاهرة قومية عربية وان المسرح لن يحقق
النجاح ويتسنى الذرى فى التعبير الا على أساس ان
النشاط القطرى هو جزء من كل متكامل، واننا لا يمكن
ان نتصور المسرح القطرى المحدود على صعيد أمة
تريد التكامل والتوحد والتقرب فى ذات ثقافية واحدة
ومآراث واحد وآهداف واحدة . وكنت أردد أيامها انى
لا أتصور المسرح الا ظاهرة قومية عربية ، وانه لن
يتطور ويحقق مكانته الا بتكامله فى جميع الأقطار
العربية . وكانت كل هذه المحاولات لتثبيت القضية
الأساسية وهى تثبيت الهوية الثقافية وتوحيد المفهوم
العربى والوجدان العربى .

ان المسرح فى أصوله الفنية هو مسرح الموقف وليس
الحكاية . ولكن الدعاوى الحديثة قد نقلت المسرح الى
جمال الحكاية والميلودراما الشعبية . ومسرحنا الحديث
ينتمى فى مجمله الى هذا اللون الذى يعتبر استناده
الأساسى الى فن القصة العربية . فهو مسرح ملحمى فى
طبيعته لأنه أتجه الى تطوير الحكاية الشعبية لا الى

محاكاة المسرح الغربى فى أصوله الاغريقية وهى الموقف
وهى الانسان فى مواجهة الموقف أو القدر .

المسرح العربى اتجه الى الملحمية بتأثير التراث
وخاصة ألف ليلة وليلة ، فهو أقرب الى سرد الحكايات
منه الى تركيز الموقف .

وتأثرنا فى هذا المجال كان بالقصة العربية وليس
ببريخت . واذا تشابه توجهنا مع نظرية بريخت فليس
معناه اننا استلهمنا أسلوبنا من بريخت ، ولكن توجهنا
جاء من باب ألف ليلة .

شخصيات ألف ليلة وأجواؤها كانت لها تأثير كبير
ليس فقط على المسرحيات التى استلهمت هذه الشخصيات
والأجواء انما شمل تأثيرها كل المسرحيات وجماليات
القصص ، والكاريكاتير الشعبى فى المسرح كما فى
مسرحيات المفارقة وفى ما نعرفه فى مسرحنا من
استطراد وحرية خيال .

الحكاية فى ألف ليلة

حكايات ألف ليلة وليلة ذات مغزى فلسفى شامل
ولكن كل قصة على حدة لا تجد فيها غير حلاوة القصص
وربما لو اجتزأت الحكاية ووضعناها فى الصيغة
المسرحية لا تجد لها مغزى هاما وعلى أية حال نحن
نكتب مسرحا عصريا ونحرص على طرح قضايا عصرية

ولا يهمنا المغمزى اذا وجد فى الحكاية الأصلية لألف ليلة ولكن يهمنا المغمزى الذى نريد طرحه على جمهور العصر حول قضايا العصر . فالحكاية فى ألف ليلة تركيب فنى لا يهمنا محتواه اذا وجد ولكن نحن نستدعى هذه الحكاية على سبيل ضرب الأمثلة لطرح واقع العصر ومن هنا حيوية المسرح ، حيث أن المسرح المستنهم من الليالى لا ينبغى له أن يكون مسرحا أثريا أو قديما ، وليس الغرض هو احياء نص قديم لأغراض جمالية وشكلية بحتة ولكن نستلهم حكايات ألف ليلة وليلة كإطار جمالى وإطار يثير الوجدان للجمهور نحو الطرح الفكرى الواقعى والعصرى . ونساهم أيضا فى تأصيل الأفكار العصرية فحين نتحدث عن فكرة الحرية والعدالة الاجتماعية أو نطرح رأيا عصريا ومستقبليا فى إطار من ألف ليلة وليلة إنما نوحى للجمهور بأصالة فكرة الحرية والعدالة فى تاريخنا وأصولنا الثقافية ونضيف على الفكرة مصداقية تاريخية وتراثية .

ألف ليلة .. والكاتب

ان كانت ألف ليلة وليلة قد استهوتنى من بين قصص التراث فلعل السبب انها مجموعة قصص تربوية بدايتها ملك مستبد يتزوج ويقتل عروسه فى الصباح ، وهذا

رمز العلاقة بالآخرين . . . إذ أن ذلك الملك أو المالك أو المواطن البسيط يحب ما يملكه ولكن استبداءه ينطوى على كراهية لما يملك .

وهنا تكمن ضرورة فهم محتوى التراث الفلسفى .
فالقصاص أنشئت لتربية النفس المعقدة وترويضها لتصحيح علاقاتها بالحياة والآخرين . هذا فهمى لألف ليلة وليلة . ومن ثم حى لها حيث أنها قصص تربوية بالمعنى الفلسفى للكلمة لا بالمعنى البيداجوجى . أنها اكتشفت لنا أن فن القصة له وظيفة انسانية وفلسفية ونفسية اجتماعية وجمالية . ومن هذا الخيط واستنادا الى هذا المفهوم تناولت ألف ليلة وليلة أو المسرحيات التى استوحيتها منها .

الملحمة

ألف ليلة وليلة من ناحية الشكل أقرب الى الأرابيسك فيها من فن الزخرف العربى جوهره ، فهى قصص متداخلة وأحيانا متماثلة ولكن تكرارها يضيف عليها جمالية مجددة . وقد أسرتنى بجوهرها التشكيلى وحاولت استلهام ذلك الشكل الفنى البديع .
أنظر الى حلاق بغداد أنها قصتان أو حكايتان تربطهما شخصية واحدة فهى أشبه بشكلين زخرفيين يربطهما خط واحد . . . متماثلتان . . . خاصة فى مشهد النهاية فى كل منهما .

وقس على ذلك . . ففى ألف ليلة وليلة ميزة التداخل
(تداخل القصص - قصة داخل قصة) نوع من
الاستطراد أو قصص بين الأقواس . بعدها نعود الى
القصة الأصلية فنجد أن الحكاية الاعتراضية أو الحكاية
بين القوسين تسطع بنورها على الحكاية الأصلية ولها
أهمية كبيرة ، فتكشف بلباقة هذا الاستطراد عن مضمون
الحكاية الأصلية ، انظر الى مشهد بين الفصلين فى
مسرحية على جناح التبريزى فهو فصل بين الفصلين
وجملة بين قوسين ، استطراد نعود بعده للموضوع
الأصلى ، ويقوم بوظيفة التنوير والكشف . وبالرغم
من أنه يبدو منفصلاً فإنه يجرى على نفس النسق وفى
نفس الموضوع وضد الموضوع أيضاً ، ان اثنين من
الناس يتنازعان جراباً صغيراً وقد تصور كل منهما ان
الجراب الصغير يحوى الدنيا كلها . ولعل الجراب أن
يحوى الدنيا كلها فعلاً من حيث أن به كسرة خبز
وزيتون فهذه هى الدنيا كلها ، كما قال على جناح
التبريزى « أول الدنيا وآخرها » . وهذا جانب آخر
من جماليات ألف ليلة وليلة التى تشترك فيها
مسرحياتى .

أنا أحاول أن أجعل من القصة إطاراً لمقولة فلسفية
أو فكرية أطرحها على الناس .

القصة فى حند ذاتها أريد بها أن ترضى جميع
المستويات ولكن اذا تأملتها ستجد فيها ما يدعوك للتأمل

تماما كلوحة الفنان . . ظاهرها جميل ولكن اذا تأملتها
ستتعرف شيئاً فشيئاً على جوهرها الفكرى والفلسفى
والعقلى .

الأخذ من ألف ليلة وليلة يغلب عليه الأخذ
بالظاهر ، فهى قصص مسلية ولكن كل كاتب يطرح
فكراً معيناً أو يطرح فكره الخاص فى اطار حكاياتها .

السندباد

أشهر قصة فى ألف ليلة وليلة هى السندباد وهى
ملحمية . وأنا فى سندبادى أو كتابى وروايتى أيام
ولياى السندباد عملت على تأكيد هذه الملحمية . فقصص
السندباد تبدو فى الظاهر كأنها رحلات سبع ، كل منها
مغامرة مستقلة ، ولكنها تتشابه كما تتشابه الوحدات
فى الزخرف العربى فى انها توقف الانسان أمام
الأهوال ، وترقب رد فعله الانسانى تجاه هذه المخاطر
والأهوال . ولكنها تبين رحلة بعد رحلة شخصية هذا
الانسان ، وتلاحظ أن ردود أفعاله تتمايز على حسب
سنه وازدياد خبراته الخ . . فهى رحلات متصاعدة
ومسيرة متطورة برغم تشابه وقفاتها وتماثل حدثها
الرئيسى .

أنا اعتبرت حكايات السندباد فى ألف ليلة مجرد
كراكاس (يعنى هيكلى عظمى) مثبت عليه اللحم
والعضلات وأضفت اليه الحياة الشخصية للسندباد فى

وطنه وفي بيته وفي المجتمع ومع الآخرين من بنى جلده
أيضا . . مع تقاليده الموروثة وفكره ووجهات نظره
أمام الحقيقة الطبيعية (أى عوامل الطبيعة) وأمام
الحقيقة الانسانية الواسعة أى القبائل الأجنبية
وتقاليدها ومعتقداتها وعاداتها المفارقة لعاداتنا . ومع
ان الانسان هو الانسان فان اختلاف الثقافات والبيئات
والاحتياجات والموروث يجعل الحضارة العربية
والانسان العربي مضطرا الى التعامل مع الغير بالتناقض
والتلاؤم ، بالصراع والوفاق ويكشف عن ذات الشخصية
العربية بجوهرها الصلب العنيد ، وبقدراتها أيضا على
المرونة والتكيف والتلاؤم .

وآلف ليلة حافلة بهذا المعنى الكبير وهو معنى
المواجهة بين العربى وغير العربى سواء فى السندباد أو
فى غيرها من القصص نجد دائما ذلك اللقاء أو المواجهة
أو المواجهة حسب الظروف مع الروم والهند والزنج
وأهل الصين العجم .

آلف ليلة حافلة بهذه اللقاءات . والغرض من هذه
اللقاءات فى آلف ليلة هو تكثيف الكشف عن الذات
العربية والذات الانسانية . وعندى فى أيام وليالى
السندباد « الرواية » الآخرون هم دائما المرأة التى يرى
العربى فيها نفسه ، والتى يرى فيها الانسان نفسه .
والآخرون عندى ليسوا فقط هم الهند والزنج وأهل
الصين والروم والعجم وانما هم أيضا بالنسبة للسندباد

العرب في رفاقه وأهل حيه وحبيبته وأعمامه . . كل هؤلاء اشتركوا في الكشف عن ذات السندباد ومسيرة السندباد وبينهم يمر الى طرح فكرة رحلة الحينة للانسان مع نفسه وفي العالم ، مع ذاته وفي دنيا حافلة بالآخرين . هي رحلة عاطفية (اذا شئت) أو رحلة فلسفية اذا تأملت جوهرها . . أي رحلة مع الفكر ، وهي رحلة اجتماعية اذا أردت أي مع الناس ومع السوق . . رحلة تاجر في الدنيا وفي البازار مع القيم ، مع الرزق ، ومع قيمة المال ، ومع الأخلاق . أنظر الى ألف ليلة وليلة كلها تجدها هي بذاتها رحلة في الدنيا ومع الناس قادت فيها شهرزاد زوجها شهريار في رحلة تربوية وفي رحلة فلسفية . ولذلك فان حكايات السندباد في ألف ليلة هي جزء من نسيج الكل وكلمة في سياق العبارة تدل على العبارة . ورحلة السندباد عندي وان التزمت بالخط الأساسي لمغامرات السندباد في حكاياته . . تستمد من ألف ليلة وليلة الفكرة الشاملة التي ذكرناها في أنها رحلة في الدنيا تربوية وفلسفية .

رحلة قام بها وتعلم منها وتأملها شخص واحد هو عبد الله بن عثمان السندباد في روايتي وكما سميته . . ولكنها في حقيقتها رحلة تربوية وفلسفية للانسان في عصرنا هذا .

زاوية أخرى للنظر في أزمة النصوص المسرحية

لا شك أن قسما معتبرا من جمهور المسرح العربي
يفتقد فنه المحبب . .

فالجمهور العربي للمسرح ليس موحد الذوق والهوى
الفنى ، ولا يرضى بعضه عما ينشئه القطاع الخاص
المسرحى من قيم فنية أو فكرية .

لا يزال بعض الجمهور يتطلع بشوق الى مسرح جاد
فى هزله كما فى جدده ، عاقل فى ارسال عواطفه ،
مترفع عن الهذر والاسفاف ، تتوازن فيه القيم الأدبية
والقيم الفنية ، يرسخ الشخصية العصرية للمواطن ،
ويلبى بعض احتياجاته الثقافية والحضارية والنفسية .

وليس هذا الشوق وهذا الأمل مما يهتم له بعض
الجمهور فحسب ، وانما تهتم به أيضا السلطات
الثقافية الرسمية فى معظم الأقطار العربية ، حيث

تتطلع تلك السلطات والادارات الى أن يكون للمسارح القومية والمسارح المدعومة من المال العام . . عائد ثقافى وفنى لائق يوازى ما تغدقه تلك السلطات من مال على هذا الفن العربى اللامع .

ولأن الانتاج المسرحى الرسمى بخاصة وغير الرسمى بعمامة لا يطال هذه الأشواق والتمنيات ، ولا يرتفع الى سمت الآمال المعقودة عليه . . يتردد على صفحات الصحف وفى الندوات أن المسرح فى أزمة .
وأول ما يطالعنا فى الصحف وفى أقوال وأراء الفنانين فى هذه القضية هو الشكوى من ندرة النصوص المسرحية الجيدة ، ومن انصراف كتاب المسرح بخاصة وكتاب الدراما عموما عن المساهمة الجادة أو الكافية فى اقالة المنصة من عثراتها .

ومادام هذا الجمع الكبير من الفنانين والنقاد قد اتفقوا على أن ندرة النصوص المسرحية الجيدة هى من أهم أسباب الأزمة ، فلا بديل لنا عن موافقتهم والدخول الى لب المشكلة من بابهم .

أزمة النصوص المسرحية مشكلة .

نعم . ولكن . . هل هى مشكلة كامنة فى مكاتب المؤلفين وفى بيوتهم ، أم هى مشكلة فى الادارات المسرحية ذاتها ؟ . . أى فى منهج التعامل مع النصوص المسرحية ؟

ولا يتمجّل أحد بالمصادرة على بالتوهم أو بالايهام
بأن اختيار النصوص المسرحية الجيدة - ان وجدت -
هو المبادرة البديهية والتي لا يختلف عليها أحد في أى
مسرح .

لا . ان اختيار النصوص المسرحية ليس عملاً
عشوائياً وانما يحكمه منهج يعبر عن فكر ورأى واتجاه
الادارة المسرحية .

ولكى أوضح ذلك فانى أعرض للمسرح القومى
بالقاهرة وأميز بين أسلوب اختيار النصوص المسرحية
فيه خلال ثلاث مراحل من تاريخه .

مرحلة البرج العاجى

أنشئت الفرقة القومية المصرية فى أكتوبر ١٩٣٥ ،
وتولى ادارتها شاعر القطرين خليل مطران طوال سبع
سنوات .

وقد أنشئت الفرقة بدعم من الدولة فى جو من
الأزمة كان يعانى منه فن المسرح كله . وكانت الأزمة
تتمثل فى النسبة العالية للبطالة بين الممثلين وفى هبوط
المستوى الفنى للمسرح بعد الأزمة الاقتصادية العالمية
سنة ١٩٣٠ .

ولأنها كانت أول تجربة للدولة فى مجال المسرح ،

ولأن الدولة خشيت أن يتدنى مسرحها الى مستوى المسرح الخاص ، ولأن الحكومة كانت حكومة توفيق نسيم باشا التى تضم نخبة من نجوم الارستقراطية الزراعية وأبنائهم من خريجي السوربون واكسفورد . . . فقد حرصت فى تشكيل الفرقة على أن تضع على رأسها الشاعر الكبير خليل مطران ، وأن تؤلف لجنة اشرافية تساعده برئاسة الدكتور حافظ عفيفى وعضوية الدكتور طه حسين والأستاذ محمد العشماوى وكيل وزارة المعارف والدكتور محمد حسين هيكى والدكتور أحمد ماهر .

أما لجنة القراءة فقد ضمت الدكتور طه حسين والدكتور أحمد أمين والأساتذة عبد العزيز البشرى وخليل مطران ومحمد عبد الرازق وخليل ثابت - وهم على حد تعبير الصحف المعاصرة « أئمة الأدب بمصر » . وقد رسمت اللجنة العليا للجنة القراءة سياسة تلتزم بها فى اختيار النصوص فقررت أن الفرقة لا بد أن « تلتزم باخراج الروائع العالمية مترجمة بأقلام الصفاة من أهل الأدب » . . ثم اشترطت على الفرقة « ألا تقدم أية مسرحية باللغة العامية !

وطبقا لهذا المنهج الذى اتفقت عليه قيادات الفرقة لم يجد الأدب المسرحى الواقعى أو المتصل بحياة الناس المصرية ثغرة ينفذ منها الى تلك المنصة الرفيعة .

وكيف يمكن أن تصل إلى تلك المنصة شخصيات من عامة الناس كانت تجذب الجمهور في مسرح الريحاني ويوسف وهبي ؟ .. حتى توفيق الحكيم لم يجد طريقه إلى الفرقة إلا بمسرحيتين بالفصحى هما أهل الكهف وسرا المنتحرة . وبدلاً من أن يكون المسرح مرآة تعكس حياة الناس، أصبح مرآة تعكس نزوع قياداته إلى التفریب والانبهار بالنموذج الفني الأوروبي .

وهكذا قدمت الفرقة خلال ٧ سنوات ٣٢ مسرحية مترجمة ، و ٦ مسرحيات مقتبسة . في مقابل ١٥ مسرحية مؤلفة .

وكانت مسرحياتها المؤلفة في مجملها تلتهم بالعبارات البلاغية الجياشة في الفصحى متعلقة بحبال التفریب ذاته .

ولا نجد مع ذلك مؤلفاً أحب تکرار تجربته مع المسرح ، ففيما عدا مسرحيتي الحكيم ومسرحيتين للشاعر أحمد شوقي نجد مسرحية واحدة لكامل من محمد السوادى والسعيد يوسف موسى وطاهر حقی ومحمد خورشید وإبراهيم رمزی .. إلى آخر القائمة .

وكانت الفرقة تسمى المسرحيات العربية « بالتأليف المحلى » ، في مقابل « المسرحيات العالمية » صفة للمسرحيات المترجمة ، مما يوضح مرتبة المؤلف العربی عندهم .

لم يكن انكار الفرقة للغة العامية رغبة منها في

تثبيت الهوية العربية للمسرح ، وهو هدف لو توخاه أصحاب الشأن لأثمر أفضل الثمرات وثبت أقدام « المؤلفين المحليين » . عفا أقصد المؤلفين العرب فوق منصة فرقته « القومية » . ولكن كان انكار العامية في الفرقة تأكيداً لمنهجها في الترفع عن حياة الناس ، والتعلق بأوهام البرج العاجي وبروح الصفاة والشعور بالامتياز .

الثقافة عندهم لم تتمثل في فهم قضايا الناس ، وإنما كانت تتمثل في الترفع عن الخوض في تلك القضايا ، والتخلص منها .

وقد تمثل ذلك النزوع الغريب في اختيار الفرقة نصوص شكسبير وراسين وسوفوكليس وشيللر . ولم يلحظ أحد المثقفين المهيمنين على الفرقة أن المسرح الفرنسي ذاته ، أو المسرح الانجليزي لم يقدم مسرحية كلاسيكية أو قديمة الا ليثير قضية معاصرة وي طرح رأياً في مشكلة معاصرة .

حتى ذلك لم تحاول الفرقة قط ، وإنما كانت تقدم تلك المسرحيات الحية بعد أن تستل منها الروح وتطرحها ميتة على المنصة .

ولا تجد الفرقة الى جانب ذلك قد قدمت مسرحية واحدة لتشيكوف أو جين أونيل أو جان أنوى أو ايسن أو بيراندلو . . وكانوا في ذلك الوقت أكثر الكتاب التماعاً وملء السمع والبصر في أوروبا وأمريكا .

فقد أنكرت الفرقة الواقعية والأدب الأوروبي
الحديث كله . . فيما عدا مسرحية وحيدة لبرنارد شو

هي « تلميذ الشيطان »

ولكن ترفع الفرقة لم يمنعها أحيانا في مواجهة
العزلة واعراض الجمهور أن تتدنى لتتعلق الناس
بالاحتياال على المنهج وتقديم بعض المسرحيات الأوروبية
الرخيصة وتنتحل لها صفة « الروائع العالمية » فقدمت
بذلك مسرحيات لمارسيل بانيول، وبرنشتاين، والفوننس
دوديه ، وسمرست موم ، وهم من كتاب المسرح التجارى
المثير . . فى محاولة يائسة لخدمة سيدين متناقضين
القيادة المثقفة المترفعة ، والجمهور المتعجب من مسرح
الدولة الذى يحتضر . . بينما مسارح الريحانى ويوسف
وهبى والمسرح الغنائى المستند الى تراث سيد درويش
تمتلىء بالجمهور !

وقد انتهت حياة الفرقة القومية الأولى نهاية فاجعة
تليق بترفعها وكبريائها الثقافى المزعوم ، بعد سبع
سنوات من الاعراض عن الجمهور ، بقرار بحل الفرقة
أصدرته حكومة الوفد عام ١٩٤٢ اتهمت فيه الفرقة
بالفشل وبتبديد أموال دافعى الضرائب بلا طائل .

دفاع الشاعر

وقد دافع الشاعر خليل مطران عن سياسة الفرقة المنحلة فى بيان نشرته الصحف . . قال فيه :

« ان ما يقال من أن الفرقة فشلت فى أن تجمع للحكومة ايرادا هو آخر ماكنت أظن أن أحدا يأخذ به علينا . فحين عهد الينا بإدارة الفرقة لم يقل لنا المسئولون أن هذا واجبنا . . بل قيل لنا أن مهمتكم هى ترقية التمثيل باخراج المسرحيات العظيمة والانتصار للغة العربية الفصحى وتثقيف الجمهور عن طريق الفن »

« فاذا كان جهدنا لم يأت بالايراد الذى يتناسب مع تكاليفه فليس الذنب ذنبنا ، ولا يمكن لمنصف أن يعتبر هذا مقياسا لنجاح الفرقة أو فشلها . .

« ان الصالات فى مصر تربح أكثر من أى مسرح آخر . .

« وأكبر كتاب علمى يطبع وينشر على الناس لايزيد عدد النسخ التى توزع منه عن خمسين أو ستين نسخة . . بينما تباع من الروايات والكتب الرخيصة عشرات آلاف النسخ كل يوم » (!)

واضح أن الشاعر غضب ، ولعل اللجان المؤلفة من
أئمة الأدب قد غضبت بدورها .

من البرج العاجي .. الى السوق

ألفت الدولة فرقة جديدة باسم « الفرقة المصرية
للممثل والموسيقى » .

وألفت لجنة اشرافية للفرقة من د . محمد صلاح
الدين (وزير الخارجية فيما بعد) ومحمد الشريف
(مدير البحوث الفنية بوزارة الشؤون الاجتماعية)
ويوسف وهبي ومحمد عبد الوهاب وزكى طليمات .

وكتب الأستاذ المخرج فتوح نشاطي الذي عاصر
العهدين يقارن بينهما فذكر انه « مما لا شك فيه أن
الفرقة القومية كانت تسير في الطريق السوى بما تقدمه
من روائع الأدب العالمى ومن المسرحيات المصرية الريفية
شعرا ونثرا ، بيد انها كانت برجا عاجيا من أبراج
الثقافة العالية (!) يخاطب الخاصة أكثر مما يخاطب
العامة ويضع سدودا بيننا وبين الشعب . وكان هذا
من أهم أسباب ركود الفرقة القومية .. فجاءت اللجنة
الجديدة وفتحت النوافذ المغلقة ، وكان من أولى حسناتها

أن قررت تمثيل المسرحيات المحلية باللغة الدارجة الى
جانب المسرحيات الأدبية » .

اتجهت الفرقة الجديدة الى الناس .

قدمت في سنواتها الأولى ثلاثة أوبريتات لسيد
درويش .

وقدمت خلال ١٤ سنة ٥٠ مسرحية مؤلفة بالفصحى
وبالعامية مقابل ٣٠ مسرحية مترجمة و ٣٠ مسرحية
مقتبسة .

وقد أدار الفرقة الأستاذ محمد حسن وهو موظف
حكومي مدة ٦ سنوات ، ثم تقلب عليها من ١٩٤٨ الى
١٩٥٦ ستة مديرين غيره خلال ثماني سنوات من
اضطرابها في منهج اختيار المسرحيات .

ويتضح هذا الاضطراب في أن خمسين مسرحية
مؤلفة قدمتها الفرقة في ١٤ سنة كان من بينها ٣٠
مسرحية من تأليف يوسف وهبي وحده ، وهي مسرحيات
مقتبسة قديما تغيرت أسماؤها مع مرور الزمن !

وكان للشاعر عزيز أباطة من جملة هذه المسرحيات
سبع مسرحيات فقط ، بينما لم تقدم الفرقة لتوفيق
الحكيم غير ثلاث مسرحيات ، وقدمت على أحمد باكثير
في ثلاث مسرحيات ومحمود تيمور في ثلاث مسرحيات

• ثم مسرحية يتيمة لم تتكرر لكل من باقى المؤلفين
الذين كره بعضهم تكرار التجربة وفشل بعضهم فى
تكرارها •

فاذا دققنا فى الوصف وأدخلنا مسرحيات يوسف
وهبى ضمن المسرحيات المقتبسة فان الفرقة تكون قد
قدمت ٦٠ مسرحية مقتبسة و ٣٠ مسرحية مترجمة
مقابل ٢٠ مسرحية مؤلفة •

ولعل الفرقة الجديدة قد تعلمت الدرس من فاجعة
الفرقة القديمة أكثر مما كان ينبغى لها أن تتعلمه ،
فانها نزلت السوق ونازعت الفرق الهابطة جمهورها
وقررت غواية الجمهور بمسرحيات مقتبسة تراوحت
عناوينها بين « كلنا كده » و « ابن مين فيهم ؟ » و « شارع
البهلوان » و « أول بختى » و « بناقص واحد » و « زوج
أمريكانى » و « يا تلحقونى ! »

ضف الى ذلك المواسم الكاملة لمسرحيات رمسيس
وفواجع يوسف وهبى وميلودراماته الفاقعة التى تحولت
بمرور الزمن الى هزليات فكاهية يتندر بتقليدها فيها
الطلبة فى حفلات المدرس •

وفى ايام الحركة الوطنية والسياسية فى الاربعينات
كانت الفجوة بين الفرقة والناس تتضح والخرق يتسع
وتملق الجمهور يقل جدواه

لم تستطع العامة أن تقرب المسرح للناس ، ولا استطاع اقتباس المسرحيات الاجنبية بكثرة أن يقنع الجمهور بأن المسرح مسرحه أو أن الفن موجه له ومن أجله . حيث أن العامة وحدها لم تكن الا شكلا فنيا خاوية حيث كان المسرح لا يجار بشكوى الناس أو يردد آمانيهم أو يخلق في آفاقهم الفنية .

وقد استمر حال الفرقة مضطربا فكريا وجماهيريا حتى ادركته وزارة الارشاد القومي على عهد الوزير الأستاذ فتحي رضوان والوزير الدكتور ثروت عكاشة فتقرر تكوين المسرح القومي ثم مؤسسة المسرح على أسس جديدة .

المؤلفون .

قياسا على ما قدمته الفرقة المصرية من مسرحيات خلال ١٤ سنة قدم المسرح القومي خلال نفس المدة من ١٩٥٦ الى ١٩٧٠ :

٧٣ مسرحية مؤلفة ٠٠ مقابل ٢٠

٢٨ مسرحية مترجمة ٠٠ مقابل ٣٠

٨ مسرحيات مقتبسة ٠٠ مقابل ٦٠

ومن بين المسرحيات المؤلفة قدم المسرح القومي ١٠ مسرحيات لتوفيق الحكيم ، و ١٠ مسرحيات لنعمان

عاشور . و ١٠ مسرحيات لسعد الدين وهبة ، و ٦ مسرحيات لكاتب هذه السطور ، و ٥ مسرحيات ليوسف ادريس . ومسرحيتين لفتحي رضوان وثلاث مسرحيات ليوسف السباعي وثلاث مسرحيات لعبد الرحمن الشرقاوي وثلاث مسرحيات لرشاد رشدي ، كما قدم أكثر من عشرة مؤلفين مسرحيين لأول مرة للجمهور .

وهذه النسبة الواضحة بين مرحلة ومرحلة توضح اختلاف كل مرحلة في منهج التعامل مع النص المسرحية .

التعامل مع المسرحية المؤلفة تغير . . فبعد التعالي والترفع الأجوف في المرحلة الأولى ، وبعد التصاغر والتدنى أمام الآداب الأوروبية ومحاولة تقليدها واقتباسها والتعلق في خيالها . . في المرحلة الثانية ، بادر المسرح القومي في مرحلته الثالثة الى الاحتفاء بالمؤلف وضمان حقوقه على عمله والثقة في حكمه وفي حقه في التجربة والمبادرة ، ووضع في مكانته مما أتاح لعدد معتبر من المؤلفين أن يتخصصوا للمهنة ويتوفروا عليها .

وحتى توفيق الحكيم الذي زعم في يوم من الأيام أنه كان غائب الوعي خلال المرحلة الأخيرة للمسرح القومي . . فقد كان حاضرا بمسرحه حضورا مكثفا لم

يسبق أن تمتع به قبلها أو بعدها ، منتجنا ومجربا
وجماهيريا كما لم يكن فى أى وقت آخر .

وقد كان الاتجاه الى تكثيف الانتاج المسرحى المؤلف
هو الطريق الصحيح لتأصيل هذا الفن فى التربة
الوطنية ، وسار مسيرته بنجاح ، بالفصحى وبالعامية ،
بالشعر وبالنثر . فى الاطار الواقعى والعصرى وفى
الاطار التاريخى وفى أطر التراث ..

ولم يكن هذا كله مجرد مبادرات للمؤلفين . وإنما
كانت مبادرة حاسمة للمسرح فى منهج تعامله مع
النصوص والحرص عليها أثناء عمليات الانتاج المعقدة
وتكريم مؤلفيها بذلك الحرص فى انتاجها .

ان لكل مسرح منهجا فى التعامل مع النصوص
المسرحية . وهذا المنهج ينطلق من نظرية فكرية كاملة
تملى عليه المفاضلة والانتخاب .. بما يحقق نظرية
الفرقة الفكرية وغاية وظيفتها .

اهتمامات المسرح وتوجهاته هى الأبواب المفتوحة
للكتاب ، مترجمين كانوا أو مقتبسين أو منشئين ، وهى
الصلة الوثيقة بين النص وكتابتها .

وقد كان المسرح القومى فى مرحلته من ١٩٥٦ الى
١٩٧٠ التى ذكرنا صورة لبرنامجها قد قرر أن تأصيل
فن المسرح العربى لا يتحقق الا بالتأليف العربى ،

وبالزواج الصحيح والصحي بين المسرح العربي والأدب العربي . وهذه كانت نقطة انطلاق هامة فى تاريخ المسرح .

.. شارك فى تأكيدها قيادة د . على الراعى والأستاذ أحمد حمروش والضابط الحر الفقيد آمال المرصفي مع نخبة واسعة من أعضاء المكاتب الفنية ولجان القراءة .

ولنعد الى أول الموضوع .

أزمة النصوص المسرحية مشكلة .. نعم ، ولكن .. هل هى مشكلة كامنة فى مكاتب المؤلفين وفى بيوتهم ، أم هى مشكلة فى مكاتب الادارة المسرحية ذاتها ؟ .. أى فى منهج التعامل مع النصوص المسرحية ، الذى يمليه النظرية الفكرية التى تحدد أهداف المسرح كمؤسسة ثقافية وقومية ؟

هذا هو السؤال .. الذى حاولت من جانبى الاجتهاد فى الاجابة عليه من وجهة نظرى .

خطوط بالقلم الرصاص من الواقع والمستقبل للمسرح العربى

ان مجرد الحديث عن المسرح العربى كظاهرة هو تسليم بوجودها . سواء كان هذا الوجود بالفعل أو بالقوة . فى الواقع أو فى المرتقب .

الذى نشهده فعلا هو اهتمام العواصم العربية باستكمال مؤسساتها الثقافية بمسارح قومية . ففى خلال السنوات العشرين الماضية أو نحوها تكونت مسارح قومية فى كل العواصم العربية تقريبا . وهذا فى حد ذاته علامة على ان النهضة المسرحية ارتبطت بالنهضة السياسية والقومية فى وطننا العربى .

ولا غرابة فى هذا الارتباط بالذات فاذا سلمنا بأن فن المسرح يتميز بأنه فن التجمع الجماهيرى الذى يستجيب استجابة جماعية . وانه فن الجدل الفكرى الذى يشع الصراع المسرحى . . وهو بذلك فن يزدهر

دائما في فترات التحول الفكري والقومي ، وفي عصور
اليقظة .

ومن ثم فان فن المسرح من أهم الفنون التي ترتبط
بالحركات الثورية ، وأكثر الفنون استجابة لدواعيها
وتشبيتها لمقوماتها .

ومن هنا نستطيع أن ندرك سر ازدهار المسرح
الأوروبي نفسه في عصور بعينها هي بالذات عصر
النهضة ، وعصر الانقلاب الصناعي وعصر الثورة
التكنولوجية .

كما أننا على نفس الأساس نستطيع أن ندرك سر
العصر الذهبي للمسرح الاغريقي .

لذلك أريد أن أؤكد ان ازدهار المسرح العربي
اليوم كما انه يدين للجهد الابداعي الخاص لفناني
المسرح . فهو يدين أولا وقبل أى شيء آخر للنضال
السياسي والاجتماعي والقومي للجماهير العربية
ولمؤسساتها العلمية .

والذي ألاحظه بشيء من الأسف أن بعض المسارح
القومية العربية تتكون بفكرة استكمال اللافتات الثقافية
في بلادها ، ولا تحظى بالاهتمام الخاص الذي يتناسب
مع وظيفتها التاريخية والثورية . . . وهو وضع لا يمكن
تجاوزه الا بزيادة توضيح وتأكيد الدور الفكري

والسياسي والثقافي الذي يمكن أن يضطلع به المسرح
في وطننا العربي اليوم .

ما هي المقومات التي تكون ظاهرة المسرح العربي؟
أثمة خصال مشتركة بين المسارح العربية المختلفة؟
وكيف يمكن تدعيم هذه الخصال وما الفرص من
تدعيمها ؟

قبل الاجابة على أى من هذه الأسئلة أود أن أحذر
أصدقاءى الفنانين العرب من أن طبيعة الأشياء تأبى أن
يقوم مسرح عربى عظيم بمعزل وفى ركن ضيق من
العالم العربى .

طبيعة الأشياء تأبى ألا يصل المسرح العربى الى
ذروته المرجوة ليكون أحد الأبنية المسرحية العالمية
الكبرى الا وهو مترافد فى تيار واحد يرتكز على
مؤسسات مسرحية عربية فى مختلف العواصم العربية .

طبيعة الأشياء تأبى أن ترتفع للمسرح العربى قمة
تطاول الذرى المسرحية فى العالم اليوم ما لم تتسع
قاعدة مسرحنا وتتلاحم أجزاءها فى كل واحد يتسع
ليشمل وطننا العربى كله .

ولعل ما نشهده اليوم من نهضة مسرحية عربية
— ولا رغبة لى فى تصغير حجوم الأشياء — ان هو الا

شظايا ثقافية مسرحية متفرقة تطلب الارتباط وتحتاجه .
بقوة .

وقد حالت ظروف كثيرة دون تحقيق هذا الاقتراح في أسرع وقت . ظروف بعضها سياسى، وبعضها يتعلق بصعوبات طبيعية وجغرافية ، هى من التحديات التى تواجه الأمة العربية فى مختلف المجالات . . . تحديات المسافة . والتراكم الجغرافى ، وصعوبة المواصلات ونفقاتها . واختلاف اللهجات المحلية والفروق العقائدية، وتعلق جمهرة من الفنانين العرب بأصول ثقافية أوروبية بحيث تبهر أبصارهم حتى اليوم فلا يرون بوضوح طريقهم الممتد بالضرورة فى الأرض العربية .

ولكن هذه تحديات تواجه الأمة العربية فى جل مجالات نشاطها الحديث ، وان كان على المسرحيين كطليعة ثقافية لأمتهم أن يعملوا على مواجهتها فى وعى، وعلى تخطيها .

ان الهدف البعيد هو قيام مسرح عربى واحد ، يقدم للجماهير أساليب متنوعة بحسب ما تمليه ظروف كل بيئة عربية . الهدف البعيد أن يكون المسرح العربى كماسة واحدة ، لها عشرات الأوجه التى يشع كل منها

ضوءاً مختلف اللون ، ولكن كل ضيائها انعكاس مما
تسقطه عليها روح الأمة العربية .

ما هي الكلمة السحرية التي تقودنا نحو هذا
الهدف ؟

هدف حماسنا للوصول اليه لا يزال أقوى من
قدرتنا على تحليل السبل اليه والتعرف عليها .

قد يظن البعض أن أقصر السبل للوصول الى هذه
الأرض الثقافية المشتركة هو استلهاً من منابع التراث
العربي المشترك ، وفولكلور الأمة القديم . ولكن هذا
في حد ذاته ابتسار للأشياء ، كما أنه قيد على الفنان
وعلى الفن ، أن رحبت به في حدوده الصحيحة أخشى
أن يقودنا الى سلفية مفرقة .

ويظن البعض أن الوصول الى وحدة التيار للمسرح
العربي يقتضى الاقتصار على استخدام اللغة العربية ،
واستخدام اللغة العربية في المسرح شيء خبرته
وأحبته ، ولكن أكره أن يصبح ضرورة نابعة من
خارج الموضوع المسرحي المكتوب ، فيتحول أحياناً من
عنصر قوة الى قيد ضعف .

ان الوصول الى تيار مسرحي عربي واحد إنما
يرتكز في الأساس - لا على مجرد اللجوء للتراث ، أو

التثبيت بالفصحى - وانما يرتكز على الانطلاق من وحدة الهدف والمصير لجماهير الأمة العربية .

لن يكون الوصول الى الوحدة لتيار المسرح العربى هو تكلف اختيار الموضوعات أو اختيار اللغة ، أو الحرص الشكلى - على ما يبدو انه يوافق كل الجماهير العربية وهو فى الحقيقة وفى أحيان كثيرة لا يوافق أحدا ..

وانما يكون الوصول الى وحدة التيار المسرحى العربى عن طريق ترجمة روح الأمة .. دون التقييد بشكل ما أو بضرورة غير فنية .

ان كل مسرح يستطيع أن يعطى للجمهور معنويات جديدة ، وانسجاما مع الماضى مع كل الثقة فى المستقبل ، كل مسرح يستطيع أن يعزز انتماء - الجماهير العربية - من حيث هى عربية الأصل والمنطلق - للعالم ولبنى الانسان فى حركتهم الثورية والحضارية العالمية ..

كل مسرح يستطيع تثبيت القيم العقلانية وبث الكبرياء والأمل فى النفوس . وتثبيت الشغف بالقيم العلمية والعصرية والتقدمية ، واقامة الجسور مع العالم من مركز ثقة ..

كل مسرح يستطيع أن يحقق هذا ، وان يجتذب فى الوقت نفسه الجماهير العربية فى أنحاء الوطن العربى،

بنفس القوة أو يكاد ، يستطيع أن يستلهم أطروحاته
بما يلهم الأمة العربية كلها . . يستطيع أن يستلهم
العالم العربي بما يلهم جمهوره . . يستطيع أن يبت في
جمهوره روحاً لأستواء الوجدان ويطور ملكاته في
اتجاه تقريب الانسان العربي من أهدافه القومية
والحيارية المشتركة .

كل مسرح يحقق هذا انما يحقق الوصول الى الهدف
الذي نتطلع اليه .



ان امتزاج التجربة العملية للمسارح العربية
المختلفة شرط ضروري لتحقيق الهدف . والطريق الى
هذا الامتزاج العملى لا بد أن يبدأ بتدعيم المسارح
الضعيفة وتقريبها من مستويات المسارح القومية ،
حيث ان تبادل الخبرات، وتبادل الاستفادة من الخبرات،
لا يتحقق الا بين مسارح متقاربة المستوى .

ان تجاوز أسباب التجزئة في المسرح العربي عمل
عظيم لا بد أن ينهض به جيلنا ، ولن يتم بمجرد توحيد
لغة التعبير المسرحى ، أو الالتقاء عند مصدر الهام من
التراث القديم رسمياً كان أو شعبياً . . وانما سيتحقق
بتذليل الصعوبات أمام المسارح الناشئة وتدعيمها حتى
تصل الى مستوى من النضج والجاهزية والعمق يسمح

لها بتبادل الأفكار والخبرات مع المسارح العربية الأكثر تطورا ، وسيتحقق بتذليل الصعوبات العملية التي تقوم حائلا بين كل من المسارح العربية ، وامتحان قوة تأثيره على جماهير الوطن العربي في بيئاتها المختلفة . . . وسيتحقق بتذليل الصعوبات التي تحول بين اختلاط الفنانين العرب واحتكاك أفكارهم باللقاء المباشر .

كما ان من الوسائل الهامة لاجداث هذا الامتزاج هو توحيد مناهج التربية المسرحية في المعاهد والمدارس وفي المسارح ذاتها ، وبانسجام التقاليد الفنية لكل من المسارح العربية .

ان ما نصبو اليه ، ونستهدفه في المدى البعيد أو القريب ، هو أن تلتقى الظواهر المسرحية العربية في صرح فني واحد يستطيع بكل استحقاق أن يرفع لافتة المسرح العربي .



على انه يجب الانتباه الى أن هذا المسرح العربي لن يكتسب حيويته الكبرى أو يرتفع الى ذروته المرجوة الا بتنوع روافده ، وبالحيوية الذاتية لكل من مراكز اشعاعه . . . اننا نتطلع الى مسرح واحد الفكر متنوع الابداع ، محلي الالهام والجاذبية . . . عربي التعبير والتأثير . . .

المسرح .. والأخلاق

نسمة طيبة حملت الى من الوطن دعوة أن التقى
بقراء مجلة « فصول » فى مقال عن تجربتى المسرحية ،
بعد غيبة عن القراء فى بلادى امتدت تسع سنوات .

واذا كان عندى اليوم ما أقدمه للقراء عن « تجربتى
المسرحية » فإن اغترابى عن المسرح الذى بذلت له
معظم العمر هو المدخل اللازم لوصف جوهر هذه التجربة ،
التي لازمتنى أشواكها منذ صار هذا الفن حرفتى
وصناعتى .

ومن الطبيعى أنى كنت فى غربتى الطويلة المؤلمة
أتعزى بحكايات اغتراب جملة من أساتذتى وأبطالى ،
ومن بينهم شيخنا رفاعة الطهطاوى فى السودان ،
ويعقوب صنوع فى فرنسا ، وعبد الله النديم فى منبته
بأعماق الريف ، ورب السيف والقلم ، الشاعر الخالد ،
محمود سامى البارودى فى مرنديب ، والشيخ محمد
عبد فى استانبول ، وأحمد شوقى فى أسبانيا .

وكننت أتعزى بحكايات زملاء لى من أبناء جيلى
متفرقين فى الوطن العربى وأوروبا ، أو معتزلين فى
الوطن لا يعملون ، فأقول انى فى جملتهم لست الا قضية
صغيرة وجزئية وشخصية ، ولست الا لما لا يحق لى أن
أتوجع من تباريحه .

وكننت أرقب فى صفحات الصحف الواردة من الوطن
أبناء الفنانين الكبار الزائرين لمصر ، والحفاوة تعقد
حولهم كاقواس النصر تتلأأ عليها أسماءهم : فرانك
سنياترا ، روسوس ، اليزابيث تيلور . . الى آخر
المدللين ، فأردد مع المعلم الكبير ، الشاعر الوطنى أحمد
شوقى ، قصيدة اغترابه الرائعة :

اختلاف النهار والليل ينسى
اذكرا لى الصبا ، وأيام أنسى
وسلا مصر : هل سلا القلب عنها
أو أسا جرحه الزمان المؤسى
كلما مرت الليالى عليه
رق ، والعهد فى الليالى تقسى
مستطار اذا البواخر رنت
أول الليل ، أو عوت بعد جرس
أحرام على بلايله الدو
ح حلال للطير من كل جنس !؟

وعقيدتنا فى المسرح ، التى لم نحد عنها أبدا ، قد
خطها لنا يراع ذلك الأستاذ الجليل الشاعر أحمد شوقى
فوق ستار المسرح القومى العربى بالأزبكية ، فى بيت
من الشعر هو مناط ابداع الفنانين المسرحيين أولا
وأخيرا ، وشعارهم الذى أبلوا تحت لوائه . .

كتب شوقى فوق ستار الأزبكية بيته الشهير :
وانما الأمم الأخلاق ما بقيت

فإن همو ذهبت أخلاقهم ذهبوا

لقد تطلع الجمهور نحو هذا الستار القرمزى
الجميل ستين عاما ونيفا ، مع دوى الدقات أو مع رنين
الجرس ، يترقبون بشغف أن ينحسر عن سحر من السحر ،
وعن حياة من الحياة ، مما يدخره لهم من ابداع وجمال ،
تحت شعار لا يبلى ، هو عقيدة الفنانين والجمهور
المسرحى جميعا ، ومنطق ذلك التواصل السحرى بينهم ،
ومعناه الواضح المصفى ان الفن رافد من روافد
الأخلاق القومية ، معنى ومبنى ، نبعا وغاية .

وقد كان بعض الآخذين بظاهز البيت الشعرى
يحسبون أن أحمد شوقى قد اختاره زينة لجبين المنصة ،
وتزكية للمسرح الأخلاقى بالمعنى السطحي للكلمة .
ولكنهم لو تأملوا البيت تأملا يقتضيهم اياه الشاعر
الكبير ، وفى سياق انتاجه المسرحى ذاته ، لفهموا المعنى

الذي يقصده بالأخلاق ، والذي يستمد دلالة مما يعنيه
المعلم الكبير أرسطو « بالأخلاق » .

لقد بين أرسطو أن الفضيلة الأخلاقية وأن الخير
انما يعرفهما العقل بالقياس الى نموذج أو مبدأ عقلي .
وقال ان غاية الانسان هي أن يحيا في مجتمع ، وأن
يتحلى بالفضائل الاجتماعية ، وعلى رأسها فضيلة
« العدل » . واذا كانت قيمة الشيء تقاس بغاياته ،
فان الانسان - وغايته الفضائل الاجتماعية - هو
حيوان سياسي .

ويسرني هنا أن أقتبس من الدكتور زكي نجيب
محمود من كتابه « مجتمع جديد أو الكارثة » حول
أرسطو ، حيث يقول :

« كنت متأثرا بما أعرفه من رأى أرسطو في
السياسة وكيف يمزجها بمفهومه عن الأخلاق ، فلئن
كانت الأخلاق في نهاية أمرها تريد أن تحقق السعادة
لل فرد داخل المجتمع الذي هو عضو فيه ، فان السياسة
هي في صميمها فرع من الأخلاق ، لأنها لا تريد شيئا
أكثر من أن يتحقق الخير للدولة في مجموعها ، وان هذا
الخير العام لا يمكن فهمه فهما واضحا الا أن يكون
خاضل جمع الخير الذي يصيبه الأفراد » .

وعلاقة المسرح بالأخلاق عند أرسطو أوضح ماتكون

فى كتابه « فن الشعر » . فقد أكدها بقوله : « يلزم أن يكون لكل تراجيديا ستة أجزاء هى التى تعين صفتها المميزة ، وهى : القصة ، والأخلاق ، والعبارة ، والفكر ، والمنظر ، والغناء » .

وعلى هذا النحو أقرأ بيت الشعر الذى صاغه شوقي ليزين جبين مسرحنا القومى المتيد وأفهم دعوته على أنها تمنى :

• أن المسرح أخلاق بالضرورة .

• وأن الأخلاق اجتماعية .

• وأن السياسة فرع من الأخلاق .

وأن الشخصية القومية التى يعكسها فن المسرح هى محصلة الأخلاق الاجتماعية ، أعنى القيم والمثل العليا التى يلتزم برسالتها كل فن جيد .

على هذا الأساس عرفت المسرح فنا أخلاقيا وسياسيا ينشد الانسجام الاجتماعى ويعبر عن التطلعات الاجتماعية والسياسية ، ويعبذ بالضرورة سياقاً من الأفكار وأنماط السلوك الاجتماعى ، ويندد بأضدادها .

ذلك هو الفكر الذى اهدت إليه من خلال تجربتى الشخصية ، ورميت مع أقرانى بالضلال من جرائه .
وتعرضت به وإياهم للوم والتشهير والاضطهاد .

لقد كانت القيم التي أصبحت من خلال تجربتي الفنية هي اقتناعي والتزامي ، والتي صرت أنشدها وأحضر عليها فيما أكتب للمسرح • هي :

العدل - الحرية - التضامن الاجتماعي - استخلاص
الارادة الوطنية وتثبيت الهوية الوطنية والقومية -
العمل والانتاج والمسئولية الاجتماعية - تكريم العقل
- الأصالة مع التحديث (راجع حلاق بغداد - سليمان
الحلبي - عسكري وحرامية - الزير سالم - النار والزيتون
- علي جناح التبريزي وتابعه قفة - زواج علي ورقة
حلاق) •

وكنت والتزامي في مواجهة مفاجئة مع ارادة تبني
أن تقسر المواطنين على قيم غير القيم • من بينها :
التفريب بديلا عن التحديث وعن الأصالة الموثقة
بالتواصل القومي العربي •

- التنافس والتسابق الفردي بديلا عن التضامن
الاجتماعي •

- « المظهرية » بديلا عن العمل المنتج •
- المسئولية الشخصية بديلا عن المسئولية الاجتماعية
- التعلق بالحظ والفرصة كقيمة غيبية بديلا عن
الواقعية التي مناطها العقل •

— توهم الجمال مجردا عن الهوية القومية تحت
الشعارات الزائفة « الفن للفن » و « عالمية الفن » .

وما أزمة المسرح فى نظرى سوى نتيجة للمحاولة
المتعسفة من خارج الحركة المسرحية لاستبدال توجهات
المسرح غير الاجتماعية بتوجهات المسرح الاجتماعية
الضرورية ، وللمحاولة المتعسفة من خارج الحركة
المسرحية لنفى القيم التى لا يقوم مسرح فى الدنيا
الا على أساسها ، دون القدرة على ابتداع قيم بديلة
جماعية أو اجتماعية . ولانتفاء القدرة على ابتداع مثل
هذه القيم من خارج الظاهرة الاجتماعية أو فى
مواجهتها .

ان القلم الذى يوقع قرارات الحرمان ونفى القيم،
لا يستطيع أن يغير الهوية القومية والاجتماعية لجمهور
دافعى التذاكر الذين يملكون حريتهم ، الباقية والأصيلة
دائما ، فى الدخول الى المسرح والخروج منه .

واذا كان لى أن أستطرد فى وصف تجربتى المسرحية
الى وجهها الآخر ، وهو الشكل المسرحى ، فانى أعدد
المدخل الى كل ما سعت اليه فى هذا الاطار هو تحقيق
شعبية أوسع لمسرحى بخاصة ، وللحركة المسرحية
بعمامة .

ولم أحد عن التزامى « بالأخلاق » ، أى بالقيمة
الاجتماعية للمسرح ، وأنا أسعى للجماليات الشعبية .

لم يكن مسعى فى فراغ ، وانما عمدت الى العودة الى
الأصول والمتابع الشعبية لفنوننا التعبيرية والاستعراضية
السالفة ، تثبيتا للأصالة والتميز . وللهوية الوطنية
لفننا الحديث .

لهذه الغاية استلهمت تراثنا القومى والشعبى :
الف ليلة وليلة ، والجاحظ ، وملحمة الزير سالم ،
واستقيت من نبع الكوميديا الشعبية (عسكر وحرامية)
والميلودراما الشعبية (جواز على ورقة طلاق) ، وأعدت
للفصيح مكانتها على منصة المسرح حتى فى مجال
الكوميديا الهزلية .

ولم أتردد فى الانحياز الى الفن الشعبى عندما
لاحظت أن المسرح الشعبى يهوى رسم الصورة الشخصية
(البورتريه) ، فى حين قد تخلص المسرح فى العالم
الغربى من هذا الشكل الفنى .

وبذلك رسمت فى مسرحياتى «الشخصيات المثبتة» ،
والانقلابات الميلودرامية ، واحتفلت بالبيان المفصح ،
وبالتوازن الزخرفى العربى ، وبالتواصل بين المنصة
والجمهور . لا على الطريقة البريختية ، التى أحبتها
وأقدرها . بل على نسق أصولها فى المسرح الشعبى عند
على الكسار والمسيرى وحمام العطار .

ومع ذلك فقد كنت حذرا للغاية ، يقظا لا تستدرجنى
أحلام الماضى وأوهام العصر الذهبى التليد ، ولا أقع

تحت وطأة الانبهار بالأصالة الشعبية فأحيد عن يقيني
أن المسرح المصري والعربي هو من أدوات التحديث
الاجتماعي ، وهو دعوة للتقدم العصري والمستقبلي .

ان فن المسرح في يقيني ليس معبرا للحياة في الماضي
بل هو جسر للعبور نحو المستقبل ، ومن ثم كان حرصى
على أن يكون جوهره العقل والمنطق وإيقاعه اليقظة
والتطور .

ان فن المسرح العصري كما ينبغي أن يكون من
أدوات التواصل القومى ، ووحدة الفكر والوجدان
الوطنى ، والتواصل الطبقي للثقافة الوطنية المريقة ،
فانه ينبغي أن يكون كذلك هو الفصيل الملازم لحركة
التحديث الاجتماعى ، أعنى للتصنيع والمدنية والتعليم
والعلم والقيم العقلية المصرية .

ان المسرح الحديث مرادف لحملات الغزو الاجتماعى
ضد الغيبية والخرافة والتواكل والطبقية المجعفة
والتخلف والتراخى ، وهو سلاح للمدنية فى صراعها
لغزو الريف بنور المدينة ، ومن ثم تحرير الريف من
قيمه المتخلفة من عصور التبعية والظلام ، دون اخلال
بضرورات النهضة على أساس من الأصالة .

وقد يجد القارئ فى ذلك الأمر جدلية دقيقة ، غير
انها ليست الا الصورة المنعكسة بطريقة طبيعية لما

يصطارع في مجتمعا من جدلية تنشُد الاستقلال وتثبيت الهوية القومية ، وتنشُد التقدم والتحديث والمدنية بالهمة ذاتها .

وقد كانت أصالة مسرحنا شاغل جيلنا كله .
(راجع « قالبنا المسرحي » لتوفيق الحكيم ومقدمة « الفرافير » ليوسف ادريس ، وكتابي الدكتور علي الراعي الرائعين : « الكوميديا المرتجلة » و « مسرح الدم والدموع ») . وأيضا فان الحداثة كانت شاغلنا، ولكنني كان يؤلّني ويضجرني أن الشعبية التي يسمي اليها مسرحنا تقيدها وتحدّها وتصدّها طبيعة المناطق الجغرافية التي تحدد اقامة ابداعنا المسرحي .

معظم دور المسرح تتركز في وسط القاهرة والاسكندرية ، وأسعار التذاكر تعدد جمهور المسرح المحتمل في دائرة مثقفي الطبقة الوسطى ، فضلا عن أن طقوس المسرح التقليدية ، وطبيعة وسائل المشاهدة المسرحية في بلادنا ، لا تزال من عوامل اغتراب مسرحنا في زحام الجماهير العريضة .

وقد عملت مدة في الثقافة الجماهيرية ، ونظمت ألوانا كثيفة من النشاط المسرحي على بعد مئات الأميال من القاهرة ، وكنت أرى رأى العين المتألمة تلك الحدود المدنية التي لا يمكن لمسرحنا الحديث اجتيازها بوسائله المتاحة ، ورأيت ذلك الحرمان المسرحي العريض العميق

الذى يعم معظم أرجاء وطننا خلف تلك الحدود المنيعة، ولكنى علمت دائما أن ذلك ليس قصورا فنيا يخص حركتنا المسرحية وحدها ، بل هو قصور حضارى يتعلق بالتنمية الاجتماعية الشاملة ، ويتطلب من الجيل بذل الجهد من أجل التغلب عليه ومجاوزته .

وقد كان أخشى ما أخشاه ، وهو ما أوضحتته كتابة فى السابق - وان كانت علاقة ملاحظتى هذه بالفن المسرحى علاقة غير مباشرة - أن ينعكس الغزو ، بسبب الهجرة الكثيفة من الريف الى المدينة للعمل أو التعليم، ولطارىء قد يضعف الدفع المدنى ودفع التنمية ، فتتغلب قيم الريف المتخلف على قيم المدينة العصرية ، وتقع قيم التحديث والتطور تحت الحصار المهدد لقيم الغيبة عن الواقع ، والعلاقات الاجتماعية المتخلفة ، وفكر الاحالات الى الأمثال الشعبية البالية ، بديلا عن التعلق بالمنطق العقلى ، والتطلع الى المستقبل .

كنت أخشى أن ينعكس المد المدنى ، فيقع الغزو الريفى للمدينة بأفكاره القسدرية ، والتواكلية ، وبأنماط السلوك المتراخى ، بديلا عن سلوكيات الجد والعلم والتنمية والعمل ، وأن يقع ذلك الانعكاس التمس تحت الشعارات الزائفة للأصالة وأخلاق الريف . ومع ذلك فانى ما أزال على ثقة من قدرة المدنية ، وقوة حجتها ، وأعد فنى وفنون عصرى الجديدة كلها من قواها القادرة .

ان تجربتي المسرحية المتواضعة وانطباعاتي
الفكرية ، قد تفصح عنها مسرحياتي أكثر مما أستطيع
شرحه بنفسى فى مقال للقراء . لذلك سطرت هذه
السطور بكل مشاعر الاعتذار للنقاد والمثقفين والدارسين
عن اجترائى على التطفل على مهنتهم ، ومجاوزتى الحد
بشرح ما يحق لهم وحدهم أن يشرحوه لقرائهم - هذا
إذا كانت مسرحياتى مستحقة كل تلك الهوامش
والحواشى التى أغرتنى بتدبيجها دعوة كريمة من مجلة
فصول الغراء ، حملتها الى نسمة طيبة من وطنى .

ششرق و غرب

خواتین من ہنا و ہنا کے

مقدمة

هذه الانطباعات كتبتها فى عدة مجلات فى السنوات العشر الماضية ، حيث كانت رحلاتى الكثيرة تثيرنى لتأمل ما أراه من ظواهر فى الغرب ، وتثيرنى لتأمل ما أعرفه وأتجراه من ظواهر فى الشرق .

كنت كالمسافر يحمل كاميرا ، كما يحمل استعدادة للدهشة والتفكير .

والكاتب يحمل دائما مع الكاميرا واستعدادة للدهشة رغبته فى مشاركة الآخرين له فى التأمل والتفكير .



وان كانت هذه المقالات تبدو متفرقة فى موضوعاتها فانى ألفت نظر القارئ الى ما تنتظم هذه اللقطات

المتفرقة من محاولة للنظر في شئوننا المصرية والعربية
من خلال التجربة الغربية ، والنظر من جانب آخر في
شئون الغرب من خلال تجربتنا الشرقية •

وحيث أنى أعرف أن العالم قد صار قرية صغيرة ،
وان الدنيا تصغر باستمرار •• أرى فائدة النظر في
أمورنا وأمور الغير بالمنهج الذى اتبعته فى هذا الكتاب •

بصوت خافت .. أقول

إذا ما شاهدت معى مسرحية أجنبية هنا ، فستدرك
ما أقوله لك من أن مسرحنا زاعق ، كل شيء فيه يزعق
الممثلون يتصايحون .

وألوان الملابس والحركة ، وتغير الاضاءة والنكات
التي تلقى على رؤوس المتفرجين لتخلعهم من فوق
مقاعدهم منفجرين بالضحك .

فى حين ان المسرحية الأجنبية تدخل السرور الى
قلبك بالهمس وبالإشارة ، وقد تفجر الضحك فى
الصالة بنظرة فى العينين أو بكلمة خافتة .

ولكن المسرح يستمد نبرته من البيئة .

فلعل زعيق « الكلاكسات » فى الشوارع وصخب
الزحام ، والميكروفونات ، امتدت عدواها الى منصات
مسارحنا وأطارت صواب ممثلينا حتى تراهم يزعقون،

ويلوحون بأذرعهم ، فكأنهم يمثلون لجمهور من الصم ،
أو كأنهم يمثلون وهم فى حالة غضب شديد •

لا أسوق هذا الكلام على سبيل النقد الفنى فالمسرح
ليس الا مرآة للمجتمع واذا ما شابه الفنان بيئته
واستمد منها نبرته ، فما ظلم •

لاحظ هذه النبرة الزاعقة من حولك فى المجتمع ،
فى الحوار ، فى النقاش ، فى حدة التزاحم ، فى
المانشيتات الصحافية بعرض الصفحات ، فى ولعنا فى
استخدام صيغة المبالغة ، وأفعل التفضيل ، وزرعنا
« لقوا شيط » النرد ، وخبطنا للأبواب والشبابيك ،
ورفع الصوت للراديو والتليفزيون ، وحبنا للضحك فى
صخب ونحن نهز الرأس ، والذراعين كأنما نصيح بمن
أضحكنا مؤكدين له متباهين بأننا أبناء نكتة وأهل فهم
وحدق •

أفراحنا زاعقة ، وأحزاننا زاعقة ، اجتماعنا
زاعق ، وانفرادنا حتى لاستماع الغناء أو الموسيقى
حفلة زاعقة •

فلماذا نعتب على المسرح انه يزعق وننتقد السينما
أو التلفزيون لأنهما يتصايحان ؟!

الضجيج • • يحتسبونه فى الغرب من جملة عناصر
تلوث البيئة !

وإذا ما كان هذا حقا ، فهل نستكثر على أنفسنا
أن نطالب الفنون على الأقل بالامتناع عن تلويث
البيئة .

وإذا ما قصرت كلامي على فناني المسرح لأنهم من
أهلي وعشيرتي ، وأستطيع أن أقول لهم ما أشاء من باب
العشم فاني أدعوهم لمخالفة شروط البيئة بدلا من
مشابقتها ، والتجاوز عن ان المسرح مرآة المجتمع ،
ومخالفة هذا الشرط الفني الذي يوجب عليهم استلهم
نبراتهم من السلم الموسيقي ، الاجتماعى الشائع معتذرين
عن هذه المخالفة المقصودة ، بضرورة الرجوع الى أصل
من أصول فن المسرح ، وهو موسيقية العرض المسرحي ،
ومعالجة الموقف على أساس أن المتفرجين ليسوا جمهورا
من الصم وانما هم جمهور من السميعة .

أرجوهم أيضا التخفيف من الألوان الفاقعة فوق
المسرح ، والاقتصاد فى الهرولة ، وصخب الحركة ،
وإعادة روح التأمل الرقيق الى الصالة المعذبة .

ان التربيـت على كتف صديق هو ملاطفة مؤنسة ،
ولكن « التلطيش » على ظهره امعانا فى اظهار الود
والمحبة ، هو غلظة غير فنية أو مستحبة .

وإذا ما كان الناس يعانون من فرط الزحام وعنف
التسابق والصخب نوعا من العصبية .. فان الفنان

يجب أن يكون الترياق والدواء لراحة الأعصاب المكبودة
ولا هداء جمهوره ثلاث ساعات من الطمأنينة والهدوء
وعلى الفنان أن يبدأ بنفسه ، وأن يقفز خارج
دائرة الصخب .

ولدى اقتراح عملي بسيط في هذا الصدد وهو أن
يضيف معهد الفنون المسرحية العالي الى منهج الدراسة
للمثليين مادة « اليوجا » .

فاذا ما نجحت التجربة ، وأثمرت في فن المسرح . .
فاستعاد الهدوء . . أرجو تعميم دراسة مادة « اليوجا »
وممارستها في جميع المدارس . . واعتبار الدراسة
والممارسة لليوجا شرط للحصول على رخصة قيادة
السيارات ، حتى يعفينا الله من حوار الكلاكسات
الطائش في الطرق . .

وأن تكون دراسة اليوجا وممارستها أيضا شرطا
لحضور الاجتماعات الثقافية والسياسية ، والمناقشة في
النوادي الأدبية . . التي أصبحت اليوم مسرحا معقودا
للخرافة القائلة ان أعلى الناس صوتا هو أقوىهم حجة
وأقدرهم على افحام الخصوم .

فاذا ما أعفانا الله من الصخب في الفن وفي الحياة ،
ربما أصبحنا أقدر على فهم أمورنا وتدير شئوننا
والاستمتاع بحياتنا أفضل من الآن .

الفن في الصف

كالمناقش في الحبر

من تقرير ألماني غربي صدر أخيرا عن « الفنون والتربية الفنية » ، نلتقط ناصية الكلام « ان عدد زوار المتاحف في ولايات المانيا الاتحادية يزيد على عدد رواد ملاعب كرة القدم » .

ومن صفحة الى صفحة يفرق التقرير في التفاصيل مستعرضا اهتمام السلطات التعليمية بتدريس مادة الفنون الجميلة للتلاميذ من أول مرحلة الروضة بتخصيص ساعتين في الاسبوع لهذه المادة ، بينما تضاف الى تلك المادة في المرحلة الثانوية مادة تاريخ الفنون بصورة مكثفة وعميقة .

ويذكر التقرير أيضا أن تدريس مادة الفنون في كل مراحل التعليم غرضها :

أولا : تحقيق السعادة (!) عن طزيق ممارسة الانسان للفنون التشكيلية على قواعدها المرعية .

ثانيا : تدريب القدرة الفردية على أداء الأعمال الخلاقة في اطار الفن .

ثالثا : تنمية القدرة على مناسبة وتقدير الاشكال الخارجية واستيعابها بصورة منطقية .

والهدف من كل ذلك ليس مجرد تخريج الفنانين ، انما تربية الحساسية ، والعقلانية ، والقدرة على الابتكار ، الى جانب التعرف على مراحل التطور النفساني الاجتماعي للشعب الألماني وتركيب الثابت والمتغير في الهيكل الاجتماعي وفهمه .

ولذلك ، يتضمن الامتحان النهائي لطلبة الثانوية النهائية امتحانا نظريا كتابيا ، وآخر في الرسم ، فضلا عن تقديم مشروع هندسي أو في فن الرسم أو في السينما ويقدم الطالب أيضا امتحانا كتابيا خاصا بالتحليل الفني والنقد ، الى جانب امتحان شفوي تقاس به امكانيات الطالب الفنية ، ودرجة اطلاعه على النواحي الفنية المعاصرة المختلفة .

الموسيقى الألمانية

مادة التربية الموسيقية التي تتاح للطلبة في كل مراحل التعليم ، تلازمهم في الجامعة .

وبذلك فان مادة التربية الموسيقية تعتبر من الدراسات العامة التي تقدمها الجامعة لجميع الكليات

وتشمل هذه الدراسات الجامعية الفروع النظرية ،
والعملية ، فضلا عن التمارين الموسيقية للعزف والغناء •

يقول التقرير ان التربية الفنية فى المدارس هى
جزء لا يتجزأ من المدرسة نفسها ، وان جميع الطلبة
الألمان يشاركون فى النشاط الفنى ، الموسيقى أو
الكورال ، أو المسرح ، أو التصوير ، أو مسرح الدمى
وهذا شرط لتنمية الشخصية فى أبناء الجيل الجديد
نفسانيا واجتماعيا •

الفنان ••

وبعدما استعرض التقرير المعاهد الفنية وأكاديميات
الفنون المتعددة فى ألمانيا ، والمعاهد المختصة بتخريج
رجال التربية الفنية فى المدارس والجامعات ، انتقل
الى دراسة وضع الفنان فى ألمانيا الغربية •

ان مجرد ١٠٪ من جميع خريجي المعاهد ،
والأكاديميات الفنية يعملون كفنانين محترفين •
ومثلهم يعمل فى مهن فنية وثقافية مختلفة •
ويعمل الكثيرون من الباقين فى التدريس الفنى أو
فى مهن أخرى •

ولكن التقرير يقول ان نسبة الفنانين الذين يبلغ
دخلهم السنوى ٣٠ ألف مارك هم ٨٪ ومن يزيد دخلهم

على ٣٠ ألف مارك يصلون إلى ٢٥٪ بينما يقل دخل معظم الباقين عن ذلك .

الأبنية الرسمية

وأهم آفاق الأمل لدى الفنانين الألمان القانون الذي يخصص نسبة ٢٪ من نفقات الأبنية الرسمية للأعمال الفنية الجميلة لكل مبنى .

وبمقتضى هذا القانون تزين بالأعمال الفنية كل الأبنية الحكومية والمدارس ، والبلديات ، والمراكز الرياضية والاجتماعية ، بكل ألوان الفنون التشكيلية من لوحات ، وتمائيل ، وزخارف . .

كما أن البلديات - إلى جانب ذلك - التزمت بإنشاء المراسم للفنانين وتأجيرها لهم بإيجارات رمزية .
هذا إلى جانب المسابقات والجوائز المالية والأوسمة الرفيعة التي ينالها الفنانون ، ومختلف ألوان الدعم المادى والأدبى .

و . . . المسرح

فى ألمانيا (حسب إحصاء التقرير) ، ٢٠٠ مسرح كبير يتم تمويل ٨٥٪ منها عن طريق المساعدات الرسمية،

والدعم الذى تشارك فيه الحكومة الاتحادية ، وحكومات الولايات ، والبلديات .

كما ان بألمانيا ٤٠ مسرحا خاصا تجاريا و ٣٠ مسرحا متنقلا تعمل بانتظام .

المؤسسات الثقافية

وتشرف الولايات الألمانية اشرافا مباشرا على المسرح الموسيقى ، والفرق الموسيقية ، والمتاحف ، والمجموعات الأثرية ، ودور الكتب والآثار الثقافية .

وفى ألمانيا جمعية اسمها جمعية الممتلكات « البروسية » ، تشرف بتمويل الدولة على الممتلكات الثقافية القومية كما تشرف على المعاهد الدراسية الفنية ، والأكاديمية .

ويعتبر التقرير ، ان ألمانيا تعتبر فى مقدمة الدول التى تحافظ على مؤسسات الحضارة الغربية . وعلى التقاليد الثقافية وترعاها .

وينتهى التقرير أو تنتهى قراءتنا له عند هذا الحد وفى الذهن أمنية لو أن بعض البعثات الدراسية فى الفنون حاولت دراسة السياسات ، والممارسات الفنية

والثقافية في الدول الأوروبية المتقدمة ، فهي مادة ،
لم تلتفت لها أكاديميات الفنون العربية بعد ، ولم
ترسل من أبنائها مبعوثين لدراساتها ، مع ما لهذه
الدراسات من أهمية قصوى في تطوير السياسات
التعليمية الفنية والموسيقية في العالم العربي .

الارهاب الدولى وضحاياه

أية صدمة تهز النفس أن تقرأ فى الأنباء أن
مواطنين أبرياء اشتروا الموت فى تذاكر طائرة واشتروا
الفرع والهول فى رحلة للنزهة أو للعمل ؟

دائما تحت عنوان « الارهاب الدولى » هنالك شبح
مخيف يتسمى باسم غامض ويتردد اسمه فى اذاعات
العالم وتنقشه الصحف على صدر صفحاتها والأكثر
اثارة للخوف والقلق انه يتنفس معنا الهواء نفسه ،
ويساكننا هذه الدنيا ذاتها ويركب معنا الطائرات
عينها .

ويقال لنا أن أجهزة دولية تلاحقه وان الردع
يحجمه وان الأجهزة الالكترونية تستطيع أن تحاصره
وهو قول لا تطمئن له القلوب تماما ، ولا تأمن له
النفوس تماما ، وانما يبقى بعده فى النفوس أثر من
القلق ومما يقلق أيضا أن الاعلام الدولى يميل الى
تصوير هذا الخطر بأسلوب أفلام العنف المثيرة وأفلام

غزوات الكواكب الخرافية ، فيصور لنا هذا الاعلام
العالمى حفنة الارهابيين كأنهم أبناء كوكب آخر غامض
يعتنقون عقائد غريبة ، متعصبون أعمياء ، عنفهم الى
وقسوتهم عفوية ، يضحكون وهم يقتلون ، كأن القسوة
والعنف من تكوينهم الفسيولوجى الغريب .

« ان عبارات الأسى ومشاعر الأسف والحزن التى
إبداها الناس فى كل أنحاء العالم لسقوط الضحايا
الأبرياء والشهداء الأبرار فى حادث الطائرة المصرية
تخفف بعض الأحزان وتعزى أهل المصابين ولكنها أقل
أثرا فى ازالة هذا الغموض وهذا القلق والخوف الذى
يصيب الناس جميعهم ويعيش معهم تحت أسقف بيوتهم
نحن نشعر اننا نعيش فى عالم الخوف وفى عصر الخوف ،
ومهما تسابق الصحفيون والمراسلون فى ايهامنا ان
الارهاب قد صنع من طينة أخرى غير طينة البشر ، أو
أنه ينتمى الى ما لا ينتمى اليه الناس كأنه حظ علينا
من كوكب آخر ، فكيف نصدق ان الارهاب ابن لغير
كوكبنا ، وابن لغير عصرنا الذى شاع فيه مناخ العنف
والقسوة حتى أصبح العنف والقسوة أفلاما يتسلى
بمشاهدتها الأطفال فضلا عن الكبار وهذا هو بالضبط
مصدر القلق الشائع . الارهابيون أبناء هذا العصر .

العنف والخوف توأمان أنجبهما هذا العالم وهذا
العصر الذى حشدت فيه الدول العظمى فوق رموش

البشر مخزيونا من المتفجرات النووية يكفي لافناء البشرية عن بكرة أبيها ٢٨ مرة .

وانطلاق هذا الهول الهائل مرهون بالضبط على زر صغير ابان أزمة دولية لن يكون أغلب سكان الأرض طرفا في عقدها أو في حلها .

وتحت هذه المظلة المربعة يعيش الناس ، يعملون ويأكلون ويتناسلون ويتسابقون على فتات الدنيا ، ويتشاجرون أيضا مشاجرات صغيرة وفي النفوس دائما شيء من الهلع المكبوت ، ان كنت لا تصدق بوجوده ، فأنت لا تصدق أن الانسان ما هو الا بشر يخاف .

في العالم الذي نعيش فيه أربعون حربا مشتعلة ، يقرأ الناس أخبارها ويخافون ، فمن لم تلسعه نيرانها يشم رائحة الشياطين من حوله ويعيش تحت وطأة الانذار بها وكيف يمكن أن نأمن اليوم ، وقد كنا نظن ان لبنان الديموقراطي الذي سبق العرب في طريق التقدم والمدنية أبعد ما يكون عن أن يتمزق هذا التمزق وتجرى على أرضه وفي مدنه حرب دامية متفجرة منذ عشر سنوات .

وهل كان أحد يظن منذ أربعين سنة وخلالها أن إسرائيل تستطيع أن تنتزع الأرض والبيوت من أصحابها وترتكب المذابح وتشن الاعتداءات ثم تفلت بلا عقاب

وتحتفظ بالمنهوبات تحت أعين الفلسطينيين والعرب
والمجتمع الدولي كله .

وتلفت حولك أيضا .

في كل بلد ديكتاتوري يزرعون العنف والبطش
والعذاب ، وتنهض من بين الناس حركة تحرير وعنف
مضاد، وكل من الفريقين يجد سلاحه في السوق الدولي،
وتظل الحروب تلتهب عشرات السنين .

والأغرب من ذلك انه حتى البلد الديموقراطي
لا يعدم أن يصادف عدوا داخليا لا يعجبه الحال أو عدوا
أجنبيا يطمع في نصيب غير مشروع أو في معدن نادر
فيعد الخصم الداخلي بالسلاح ويرفع شعارات التحرر
والعنف ، وتستمر الحرب بلا أمل في النهاية .

ويجرى هذا كله برغم المجتمع الدولي والقانون
الدولي وبحصن من الأقوياء ، ويسقط الناس بالنيران،
أو في تقاطع النيران وتنتشر الأنباء نذيرا لكل انسان،
فمن لم تصبه النيران تهدده النيران وترهبه الاحتمالات .

واقرا في صحف العالم كل يوم أن ديون العالم
الثالث قد ارتفعت الى ٨٠٠ مليار دولار ، وان دولا
تعجز عن السداد ، ان الأرقام لا تفصل حجم الكارثة ،
وتدع لنا تصورها باجتهادنا ، فهذه الأرقام تدل على
ما وراءها من مجاعات وهجرات انتظمت عشرات ملايين

الناس واضطرابات وجريمة وعنف وأوبئة وخوف
وارهاب .

كيف يمكن أن تنصرف أفهامنا عما تعنيه الأرقام
أو أن نغفل ما تدل عليه الأرقام ؟ الحرمان والشقاء
والموت والخوف وسقوط المصداقية الدولية وسقوط
مصداقية العصر .

والابتزاز والضحيج والزحام والظلم والبطش
وتلوث البيئة وعالم الأفلام المزيفة فى السينما
والتليفزيون والاعلام المزيف والاعلام القاصر ،
والياس والضياع والهجرة والاعتراب والموت .

هذا مناخ العنف ومناخ الارهاب والتعصب والخروج
والتمرد والطيش والقسوة . الارهاب الدولى هو كل
هذا ، فترساة الأسلحة النووية المخيفة والحروب
اللامعقولة والطفيان والعسف والظلم الدولى والاحتكام
الى القوة ، حيث ينبغي الاحتكام الى القانون والعدل
والانصاف ، والمجاعة والحرمان والديون .

هذه كلها عناصر الارهاب الدولى ومؤسساته ، وهى
المناخ العام الذى يلد العنف والارهاب ويفرخ خاطفى
الطائرات والمتعصبين ومقترفى الاغتيالات ومفجرى
القنابل فى الشرق الأوسط وفى ايرلندا وفى الباسك
وفى أميركا وأوروبا وأفريقيا ، والارهاب فى كل

صوره يخيفنا ، فكل البشر - ونحن من جملتهم -
ضحاياهم ، ولكي ننجو منه في وطننا العربي الصغير لا بد
من مساع جادة وقوة لتنقية الأجواء وتجنيد وطننا
ويلات الاستقطاب والمؤامرات والتمسك بصيغ الوحدة
والديموقراطية وحل المشاكل المزمنة ، وهو عمل سياسى
وثقافى يجب أن يجرى على المستوى نفسه الجاد
والدؤوب للعمل فى مجال الأمن والوقاية من عمليات
العنف الخطرة والدامية .

الانفجار السكاني المصري .. سؤال ؟

على مدى ثلاثة قرون من الحكم العثماني نقص عدد المصريين الى النصف ثم بدأ التزايد مع عصر النهضة
... ولم يتوقف .

الانفجار السكاني في مصر يطرح علينا سؤالاً
ومجرد طرح هذا السؤال يبدو كأنه محاولة للسباحة
ضد التيار ، أو محاولة لاثارة الجدل ضد الرأي الغالب
في قضية محسومة .

فمن كثرة ما أثير من حملات اعلامية ترمى الى
التوعية بضرورة تحديد النسل ..

ومن كثرة ما أطلقت هذه الحملات من الانذارات ،
بأن الانفجار السكاني يهدد المرافق بمزيد من التدهور ،
ويهدد الخدمات التعليمية ، والصحية ، والاسكانية ،
بالانهيار .. ويهدد الاقتصاد بالخراب ، ولقمة العيش
الأخيرة بالضياع ..

من كثرة ما قيل ، وما يقال ، وما سيقال .. عن

الأخطار التي تهدد المصريين في حالة وصول تعدادهم إلى ٧٠ مليون نسمة في نهاية القرن ..

يتوهم الكثيرون في الأغلب والأعم ، ان فكرة ضبط النسل وتنظيم الأسرة هي من الافكار التي أجمع عليها الرأي في مصر ، أو رضى بها المصريون من غير معارضة .

ولكن هذا الوهم يدحضه الواقع الصلب .

فمع كثرة ما قيل وما يقال حول ضرورة ضبط النسل في مصر لا يزال المصريون - بالفعل لا بمجرد القول أو الحاجة - يزدون بنسبة من أعلى النسب في العالم وهي ٢٣ في المائة كل عام .

هل هي العناية الالهية ؟

أثناء الحروب الطاحنة يختل التوازن في الشعب المحارب بين عدد الذكور وعدد الاناث ..

وفي أعقاب الحرب يتغلب عامل سحرى عجيب ليعيد هذا التوازن خلال جيل واحد ، فيحدث أن يزد عدد المواليد الذكور على عدد المواليد الاناث بالنسبة نفسها ، فيعتدل الميزان في أقصر وقت .

هذا قانون طبيعي خفى ، أو عناية الهية تعلو على

أى تفسير علمى ، أو ارادة جماعية باطنة لها قوة
سحرية رحيمة .

وبهذا القانون الطبيعى . . أو بهذه العناية

الالهية . . أو بهذا الضمير الجماعى . .

ربما يريد المصريون أن يعوضوا هلاك شعبهم الى
قرب الفناء حيث وصل تعداده الى ٢٥ مليون نسمة
بعد ٣ قرون من العسف والظلم والظلام والأوبئة
والجفاف والمجاعة تحت الحكم العثمانى ١٥١٧ -
١٨٠٥ . .

ربما يريد المصريون أن يزيد تعدادهم الى الحد
الذى يرضونه ويروونه محققا لعزتهم القومية ومحققا
لأمانهم الوطنية . انهم يزغردون للمولود . .

لا يزغردون لجوع يخشونه أو أزمت اقتصادية
يتوقعونها . . وانما يزغردون لغد يعلمون بتحقيقه
من خلال الازدياد .

وهم لا يصدقون أن مصر بلد محدود الأرض
الزراعية . . وفى أدبيات علماء العصر الكثير عن
امكانيات وصل النيل بوادى توشكى وبالوادى الجديد
و . . وبامكانيات التكنولوجيا المتاحة لزراعة الساحل
الشمالى ووديان سيناء وسواحلها . .

وفى أدبيات علماء العصر ان بمصر مزيدا من
المعادن لم تستثمر بعد . . وامكانيات غير محدودة للصيد.

فى سواحل المتوسط والبحر الأحمر وبعيرة ناصر ،
وللنقل البحرى والنهرى وامكانيات سياحية بكر ،
ومستقبل واعد لقناة السويس وللتوسع فى استثمار
البتروول ولمزيد من التوسع الصناعى وفى آفاق تجارة
الترانزيت، وفى التوسع الرأسى للزراعة وفى اجتذاب
مدخرات المصريين فى قنوات التنمية بقرار سياسى
اقتصادى حكيم ..

ويؤمن المصريون بالتخطيط .. ولكن حذرهم
المؤقت من المساهمة بالمال والجهد فى مشروعاته يمكن
تجاوزه بمزيد من الديموقراطية ، وبمزيد من المشاركة
الشعبية فى مناقشة الخطط والميزانيات والمشاريع
الكبرى للاقتصاد ..

هم متفائلون ..

ولماذا لا يأخذ الاقتصاد فى حسابه هذا التفاؤل
الذى يعمر روح أقدم شعوب التاريخ ومن أكثرها
حكمة وبصيرة .. ويحاول أن يبنى على أساسه وعلى
مقتضاه ، بدل أن يكرر تفسيره بالجهل والتخلف
وفقدان الوعي وحث الخطى نحو الفاقة والهلاك ؟!

الواضح - خلافا لأى توهم - أن المصريين
لا يزالون يؤمنون فى قرارة أنفسهم وفى أعماق
سجيتهم بأن الأولاد « بركة » وبأنهم « رزق » وبأن
الانجاب « فرحة » وبشرى تنطلق له الزغاريد وتقام
الاحتفالات ..

وقد بقى الاعلام المكثف ، حول ضرورة ضبط النسل منذ ثلاثين سنة يجرى فى اتجاه واحد من قمة المجتمع الى قاعدته من دون أن تعترضه معارضة ، أو تصده مناقضة ، الا انه كان يجرى فى الواقع الى الفراغ ولا يرجع له صدى أو يبدو له أى أثر .

وقد كان من بعض مضار هذا الاعلام المكثف اللامجدى انه فرض مذاق الحيرة والاغتراب والشعور بالعزلة على نخبة من كبار الاقتصاديين والمفكرين والساسة ، الذين قادوا حملات ضبط النسل وآمنوا بضرورته فأصابهم شعور الاغتراب والاحباط بعقد الترفع والتعالى بحيث لم يجدوا تفسيرا للوضع المتناقض الا فى اتهامهم للجماهير العريضة بالجهل والتخلف وفقدان الوعي .

ولكن هذه الاتهامات للأسف لا تغنى عن اعادة طرح السؤال ولا تصلح بديلا عن ضرورة طرح السؤال .

لماذا يتزايد المصريون ؟

الواقع هو ان بسطاء الناس وأغليبتهم الساحقة لا يجدون فى كثرة الذرية بابا الى الفقر ، وانما يجدون كثرة الأولاد بابا لليسر والخروج من الفاقة .

ففى بلادنا ، لا يزال الصبية يشتغلون .. حتى وهم يتعلمون ، وما يتكلفه الآباء من مشقة فى تربيتهم صفارا يعوضه الأبناء صفارا ثم كبارا .

ولا تزال الأسرة المصرية تتمتع بقيم التضامن
والتكافل والتعاون .

ليست الأسرة المصرية كالأسرة الأوروبية التي ينزع
أعضاؤها للتفرق والاستقلال والعزلة والفردية ،
أو يميل أفرادها الى الروح الشخصية .

وما يبذله الأب من مال وجهد وصبر فى تربية
الأبناء ليس إلا استثمارا يعود عليه وعلى الأسرة
بالخير .

وهو استثمار يسعى به الآباء الى الخروج من حلقة
الفقر ، وللترقى فى السلم الاجتماعى من خلال التعليم .
ودفع الأبناء فوق آلام الآباء وتضحياتهم الى حياة
أفضل .

ومصر على الرغم من الانفجار السكانى الكبير ،
لا يعانى شعبها ما تعانيه شعوب مثل بنجلاديش أو
جمهريات أفريقيا جنوب الصحراء من مجاعات أو
هجرات اضطرارية بسبب الجفاف والحروب الأهلية .

والمواطنون المصريون قادرون فى الأغلب الأعم
ويمتلكون المهارات والذكاء لتدبير معاشهم فى
الداخل والخارج ، وهم لذلك لا يتوهمون فى قرارة
أنفسهم أن أحوالهم ستتدهور فى نهاية القرن العشرين .
ويمضون فى تزايدهم باطراد وبأمل ثابت فى المستقبل .

وهذا ، كان حال المصريين فى التاريخ، لا ينكمشون
الا فى ظروف الظلم الفاسد ، واهمال نظام الرى ،
والفوضى .

ولا يخافون الا الظلم والفوضى واهمال نظام الرى
ومصادرة الأرزاق .

وقصة تزايدهم وانكماشهم هى بذاتها دراما
استقلال بلادهم أو سقوطها تحت التبعية . دراما الفوضى
والأمن ، الاستبداد والاستقرار .

الرسم البيانى للتزايد

أنظر معى الى أرقام تعداد المصريين وتواريخ هذه
الأرقام .

يقدر الباحثون المحدثون الذين اعتمد عليهم معظم
المؤرخين والدارسين ان سكان مصر عشية الغزو العثمانى
للبلاد (١٥١٧) كان تعدادهم خمسة ملايين نسمة .

نقص المصريون على مدى ثلاثة قرون من الحكم
العثمانى حتى وصل تعدادهم كما قدره علماء الحملة
الفرنسية عام ١٨٠٠ الى مليونين ونصف مليون نسمة .

وهذا يعنى أن تعداد المصريين قد نقص على مدى
٣٠٠ سنة تقريبا بنسبة ٦١ فى المائة من السكان
سنويا ، (٥٠ فى المائة خلال ثلاثة قرون) .

وفي خلال هذه القرون الثلاثة عرف المصريون
مداهمة الأسواق والنهب والسلب ، على أيدي عسكر
الباشا أو عسكر البكوات المماليك ، وعرفوا القحط
ونقص النيل وجفاف الأرض ونهب المحاصيل ،
وتعرضوا في المدن والريف الى السقوط في تقاطع
النيران بين عسكر الباشا وعسكر المماليك ، وعرفوا
الحكم بلا قانون والموت الجرافى والعيش الجرافى أيضا .
فتناقص تعداد المصريين باطراد .

قصة الصعود

بدأ الصعود السكانى فى مصر مع ما يسمى
« بعصر النهضة » ، وأول احصاء للسكان تم فيه كان
سنة ١٨٣٧ حيث تم احصاء عدد المصريين فكانوا
٢٠٠ر٢١٣ر٢ نسمة .

وتزايد المصريون بانتظام من تلك السنة وخلال عهد
محمد على ، وعباس ، وسعيد ، والخديوى اسماعيل ،
وتوفيق ، حتى سنة الاحتلال البريطانى لمصر ١٨٨٢ .

فى خلال هذه الفترة تم احصاء السكان مرات
عدة ، فكانوا يتزايدون بنسبة منتظمة بلغت ٢ر٨ فى
المائة سنويا حتى وصل تعداد المصريين عام ١٨٨٢ الى
٨٢٥ر٧٠٥ر٦ نسمة .

وبذلك ، تضاعف عددهم ثلاثة أضعاف فى مدى
٤٥ عاما من النهضة فى مواجهة الأعاصير .

النهضة قبل الأعاصير

ومع ان المصريين تضاعفوا ثلاثة أضعاف خلال
نصف قرن ، فلم يتدهور مستوى المعيشة ، ولا زادوا
جوعا أو تشردا أو ضياعا .

ولو نحن أخذنا بالتفسير الميكانيكى الذى يحلو
للبيعض أن يقرن به زيادة السكان بالفقر ، فقد كانت
هذه الزيادة كفيفة بمحق الاقتصاد ، والقضاء على
الأخضر واليابس .

ولكننى أحب أن أضع القضية فى وضعها الصحيح
كما أراه .

والوضع الصحيح للقضية هو أن مشكلة المصريين
الأساسية ليست فى « تزايد السكان » ، وإنما فى
« التنمية » .

وفى هذا السياق ، عنصر جدلى مهم ، وهو ان
التنمية تحتاج لانجازها الى الأيدى العاملة ، أى الى مزيد
من الأيدى العاملة .

ولذلك ، فان نهضة مصر منذ ١٨٣٧ الى ١٨٨٢ لم
تتم على الرغم من زيادة السكان ، وإنما لم تكن لتتم
لولا زيادة السكان .

فما جدوى زيادة الأرض الزراعية اذ عز الفلاحون؟
وكيف يمكن اقامة هياكل الصناعة اذا ما تعذر وجود
العمال ؟

لقد كان تضاعف عدد المصريين أحد العناصر
الأساسية لانجاز النهضة .

وتمثلت تلك النهضة فى انشاء القناطر الخيرية
التي أتاحت الرى الدائم فى الوجه البحرى وزادت بذلك
المساحة المحصولية للأرض حيث أمكن زرع أراضى
« الدلتا » ثلاث زروعات بدلا من زرعة واحدة .

وتمثلت فى حفر ترعة المحمودية على عهد محمد
على ثم حفر ٨٤٠٠ ميل من الترعة والرياحات وقنوات
الرى فى عهد الخديوى اسماعيل .

وتمثلت فى قيام الصناعة حيث أنشأ محمد على
سنة مكابس للقطن و ٣٠ مصنعا للغزل ونسيج القطن
غير مصانع الكتان والحريير ومصانع الصوف والجوخ
والطرايش وثلاثة مصانع للسكر و ١٧ مصنعا للصباغة .
ومصنعين للزجاج ، ومصنعا للورق ومصنعا للصينى .

كما أنشأ محمد على قاعدة للصناعات الحربية .
والثقيلة ، من جملتها ستة مصانع للبارود والكيماويات ،
وثلاثة مصانع للأسلحة الصغيرة (البنادق) وترسانة
لصنع المدافع .

وأنشأ مسابك للحديد والنحاس وترسانة بحرية
لبناء السفن ، (د . علي الجريتلي - تاريخ الصناعة في
مصر) ، بينما أقام الخديوى اسماعيل ٦٤ مصنعا للسكر ،
وأتى حفر قناة السويس وجدد ما بدأه محمد علي من
توسعات بميناء الاسكندرية والسويس ومدن القناة .

وأنشئ في عهد اسماعيل ٩١٠ أميال من خطوط
السكك الحديدية و ٢٥٠٠ ميل من خطوط التلغراف .
الى آخره . . .

ولكن ، هذه الانجازات لا تصنع وحدها الزيادة في
الدخل القومي .

ان التقدم الاجتماعى يسهم فى زيادة ثروة البلاد
كما أنه يتيح امكانية الانجاز الانتاجى .

الامن ، والطمأنينة ، تسهم فى زيادة الثروة
الوطنية .

القوانين الحديثة ، وطرق التقاضى وعدالة توزيع
الماء ومشاركة فئات أوسع من فئات الشعب فى الحكم
وفى مراكز اصدار القرار هى من عوامل زيادة الثروة
الوطنية .

لقد زاد تعداد المصريين ، وزادت ثروة البلاد ،
وزادت امكانياتها لانتاج الثروة فى الوقت نفسه فوق
زيادة السكان .

ولولا ان اجتاحت بلادنا الأعاصير لتضاعف تقدمها .
وكانت الأعاصير دائما تهب من الخارج .

مأساة ١٨٤٠

لكى يحمى محمد على انجازاته الزراعية ،
والصناعية ، كان لابد أن يوفر الحماية الجمركية
للانتاج الوطنى .

ولكن مصر على عهد محمد على لم تكن دولة مستقلة
تستطيع أن تسن القوانين بما فى ذلك قوانين الضرائب
والجمارك .

كانت مصر اىالة عثمانية تخضع لقوانين الدولة
العثمانية التى تتمتع فيها الصناعات الأجنبية ،
والواردات والصادرات الى الخارج باعفاءات جمركية
واسعة ، وامتيازات أمليت بالقوة على آل عثمان .

فلكى تبنى مصر ثروتها الوطنية كان لابد أن
تتحرر من قوانين العثمانية وتنال حقها فى سن
القوانين .

لكى تبنى مصر ثروتها الوطنية كان لابد أن
تحصل على استقلالها .

هكذا قامت الحرب بين مصر والدولة العثمانية .

ولما بدا فى الأفق نصر المصريين ، عقدت انجلترا مع السلطان معاهدة « بالطة ليمان » التى تنص على السماح لرعاية بريطانيا بالاتجار فى المنتجات الزراعية والصناعية ، فى جميع أنحاء الامبراطورية العثمانية بما فى ذلك مصر من دون قيد أو شرط ، وألغت المعاهدة أى حق لمصر على فرض الحظر على استيراد بعض السلع التى ينتج مثيلها أو بديلها محليا . وحددت المعاهدة الضرائب التى يمكن فرضها على السلع المستوردة بعد أقصى ٣ فى المائة من أثمان تلك السلع .

ثم أذرت بريطانيا محمد على بتنفيذ معاهدة « بالطة ليمان » بمقتضى تبعية مصر للباب العالى ، وتآلف حلف عسكرى من الدول الأوروبية الست الكبرى ، وقامت أساطيل الحلفاء بانزال الجنود فى موانئ سوريا ولبنان ، وهددت بتدمير الاسكندرية ، فرضخ الباشا ، وسحب جيشه ، وقبل تنفيذ شروط « بالطة ليمان » وتخفيض تعداد الجيش المصرى من ربع مليون جندى الى ١٨ ألف جندى .

لم تهدأ مصر بعدها .

أصبح مطلب الاستقلال هو حد ذاته مطلب التنمية والرخاء .

بذل الحديوى اسماعيل عديدا من المساعى للتملص من التبعية ، ونيل حق اصدار القوانين .

تمرد مجلس النواب على اغفال حقه فى مراقبة
الميزانية واصدار القوانين .

قامت ثورة عرابى لانتزاع حق نواب الأمة فى
اقرار القوانين المحققة للاستقرار الاقتصادى .

ولكن التدخل البريطانى قضى على الثورة ،
واحتلت بريطانيا مصر ١٨٨٢ .

الصناعة . . والزراعة

« أغلق الاحتلال البريطانى أبواب المصانع
الحكومية ، وباع مغازل القطن ومصانع النسيج التى
كانت باقية من أيام محمد على ، وعطل الترسانة التى
كانت تقوم بصنع البنادق والذخيرة . . كما عطل
الحوض البحرى لاصلاح السفن » (الدكتور محمود
متولى - « الأصول التاريخية للرأسمالية المصرية ») .
« من يقارن الحالة الحاضرة بالحال منذ ١٥ عاما
يرى فرقا كبيرا ، فالشوارع التى كانت مكتظة بدكاكين
أرباب الصناعات والحرف من غزالين وخياطين
وصباغين وخيامين وصانعى أحذية . . قد أصبحت
مزدحمة الآن بالمقاهى ، والدكاكين المليئة بالبضائع
الأجنبية ، أما الصانع المصرى فقد تضاعل شأنه
وانحطت كفاءته على مر الزمن ، وفسد لديه الذوق
الفنى الذى طالما انتج به فى العصر القديم المعجزات

فى مجال الصناعة ، (التقرير السنوى للسورد كرومر
المعتمد البريطانى ، فى مصر عام ١٨٩٨ - بعد ١٥
سنة من الاحتلال) .

دمرت انجلترا الصناعة المصرية . . واحتكر
المستوطنون الأجانب التجارة وأعمال البنوك والاستيراد
والتصدير ، ولكن بريطانيا لم تكن تنوى اهمال
الزراعة .

فالقطن المصرى طويل الثيلة كان عصب الصناعة فى
لانكشاير .

لذلك تركت بريطانيا الحكومات المصرية المتتابة
تستأنف مسيرة التنمية الزراعية ومشروعات الري .

فأنشئت قناطر زفتى وقناطر اسنا وخزان أسوان .
وزادت مساحة الأرض الزراعية من ٧٠٠.٠٠٠ ر٧ فدان
الى ٢٠٠.٠٠٠ ر٥ فدان عام ١٩١٤ . . ولكن المساحة
المحصولية بلغت ٧٠٠.٠٠٠ ر٧ فدان باستخدام الري
الدائم (د . لويس عوض - تاريخ الفكر المصرى
الحديث - الجزء الأول) .

شهدت سنوات الاحتلال الأولى انكماشاً فى تعداد
المصريين .

عام الاحتلال (١٨٨٢) كان تعداد السكان
٨٢٥.٧١٥ ر٦ .

وفي عام ١٨٩٧ نقص المصريون قبلغ تعدادهم
٥٢٥ر٧١٤ر٦ بينما زاد عدد الأجانب المقيمين بمصر
بأكبر نسبة في العصر الحديث .

كانوا عام الاحتلال ٨٨ر١٤٤ وبلغ عام ١٨٩٧
رقمهم ١١٢ر٥٤٠ بنسبة زيادة قدرها ٥٠ في المائة .
واستولى الأجانب الوافدون على الأرزاق والأشغال .

بينما سرح الاحتلال قوات الجيش وعمد الى
ملاحقة الوطنيين ومن ناصروا الثورة العرابية ، وقام
بنشر الارهاب في المدن والريف . . فانكمش المد
السكاني مؤقتا .

ولكن هذا الانكماش ما لبث أن انفرج . . مع
تململ الحركة الوطنية تحت وطأة الاحتلال . . مع
استئناف اصلاحات الري . . ومع نشأة الحزب الوطني
وحزب الأمة . . ومع نشأة الجامعة المصرية وعودة
العرابيين من المنافي ، واستقرار قوانين الملكية الزراعية ،
وصعود أسعار القطن . .

من عام ١٨٩٧ بدأت مسيرة الصعود السكاني من
جديد ، وبنسبة تعويضية بلغت ٣ر٣ في المائة في العام
وعلى مدى عشرين عاما . . حتى بلغ تعداد المصريين
٩١٨ ر ٧٥٠ر١٢ نسمة عام ١٩١٧ .

وقد يشمل هذا الرقم المرتفع أعدادا كبيرة من

المصريين العائدين من مديرية خط الاستواء والصومال وأقاليم السودان وأريتريا التي مزقتها الاستعمار وفرت فئات من أهاليها الى مصر مع انسحاب الجنود والموظفين المصريين .

وقد يشمل هذا الرقم أيضا عودة الكثير من المصريين الذين فروا الى فلسطين والشام غداة الاحتلال البريطاني لمصر .

أترك هذه الاحتمالات ليفحصها الباحثون ، ولكن المهم أن المصريين استأنفوا مسيرة الازدياد بعد ١٨٩٧ .

مرحلة الاستقلال المنقوص

خلال ثورة ١٩١٩ وطوال عصر الاستقلال المنتقص بالتحفظات البريطانية . . أى من ١٩١٧ الى ١٩٤٧ زاد تعداد المصريين بنسبة صغيرة . . هي ٣١ في المائة سنويا ، فبلغوا ١٩ مليون نسمة قبل ثورة يوليو بخمس سنوات .

وقد تميزت هذه المرحلة بثلاث معارك كبيرة .

أول معركة خاضها المصريون هي استرداد حقهم فى التصنيع وفى التنمية الصناعية .

وقد تم ذلك بإنشاء بنك مصر (١٩٢٠) برأسمال مصرى خالص ، وشركات البنك الصناعية .

المعركة الثانية هي معركة حماية الانتاج الوطنى

باستخلاص حق الدولة في فرض الضرائب والجمارك
على الواردات .

وكانت التعريفة الجمركية خاضعة لأحكام معاهدة
« بالطة ليمان » (١٨٣٧) ثم لأحكام اتفاقيات الدولة
العثمانية مع فرنسا ١٨٦١ ومع الدول الأخرى في
الاطار نفسه ، وبرغم سقوط تبعية مصر للدولة
العثمانية ، وسقوط النظام العثماني نفسه . . فقد
فرض الاستعمار البريطاني حمايته على تلك الاتفاقيات ،
ولم تستطع مصر التخلص من قيودها الا بعد انتهاء
أثرها الرسمي عام ١٩٣٠ .

وبانتهاء أثر تلك الاتفاقيات تحررت الارادة
الوطنية لحماية السوق المصرية ولحماية الصناعات
المصرية الوليدة . . فاستطاعت مجموعة بنك مصر ان
تنشئ ١٣ شركة صناعية كبيرة من ١٩٣٠ الى ١٩٤٦
باستثمارات بلغت أكثر من ثلاثة ملايين جنيه . . الى
جانب سبع شركات انشأتها قبل ١٩٣٠ برأسمال لم
يتجاوز نصف مليون جنيه .

والمعركة الثالثة كانت معركة الامتيازات الاجنبية
التي كانت تحمي الرأسمال الأجنبي من الضرائب وحتى
من التقاضى أمام المحاكم المصرية ، وقد تم انهاء هذا
الوضع الشاذ عام ١٩٤٧ .

ثورة يوليو ١٩٥٢

فى الأعوام الأولى لثورة يوليو ارتفعت نسبة زيادة السكان ٢,٥ فى المائة سنويا . . فوصل تعدادهم عام ١٩٦٠ الى ٢٦ مليون نسمة .

وبدأ سباق بين التنمية وازدياد السكان . . كان موضوعا ملحا فى أدبيات الثورة .

وقد ازداد المصريون بمعدل يتراوح بين ٣ فى المائة و ٢,٦ فى المائة سنويا خلال ٢٤ سنة منذ ١٩٦٠ الى ١٩٨٤ . . . برغم حملات الاعلام المكثفة ليصل تعدادهم الى ٤٧ مليون نسمة .

ولكن الثورة لم تدخر جهدا فى التنمية خلال ربع القرن (١٩٥٢ - ١٩٧٧) فحققت من خلال مشروع السد العالى ومشاريع الري واصلاح الأراضى زيادة اجمالية فى الانتاج الزراعى بالاسعار الثابتة بلغت ١٦,٧ فى المائة فضلا عن زيادة المساحة المحصولية للأرض بحوالى مليون فدان .

بينما ارتفع الانتاج الصناعى من ١٢٧ مليون جنيه عام ١٩٥٢ الى ٦٦٥ مليون جنيه عام ١٩٧٣ وبذلك ارتفعت نسبته فى مجمل الانتاج القومى من ٩ فى المائة الى ٢٢ فى المائة . .

وزاد انتاج الكهرباء ٨٠٠ فى المائة .

وزاد عدد العمال الصناعيين من ثلث مليون عام
١٩٥٢ الى ٢٠٠٠ ز ٢٠٠١ عام ١٩٧٥ ...

كما أسست الثورة قاعدة للصناعات الثقيلة
والصناعات الدقيقة تتمثل في افران الحديد والصلب
ومجمع الالومنيوم وصناعات اطارات السيارات
ومحركات الديزل والسلع المنزلية المعمرة والاسمدة
الكيمياوية والعقاقير الطبية .

كان الدخل القومي العام يرتفع بنسبة ١٥ في
المائة من ١٩١٣ الى ١٩٥٧ ..

ثم ارتفع بنسبة ٢ في المائة سنويا من ١٩٥٧ الى
١٩٦٠ .

ثم بنسبة ٣٦ في المائة خلال الخطة الخمسية
الأولى ١٩٦٠ - ١٩٦٥ (د . على الجريتلى - خمسة
وعشرون عاما) .

والثورة لم تحدث دفعا للتنمية فحسب ، وانما
أحدثت أيضا ترقية كبيرة في الرعاية الصحية ، وفي
تنمية الظروف الحضرية .. مما دفع بمتوسط عمر
المواطن الى عتبات الشيخوخة .. بعد ان كان متوسط
عمر المصرى ٣٠ عاما لا غير منذ سنين قليلة ، وانخفضت
نسبة وفيات الأطفال انخفاضاً كبيراً ، ووصل الماء النقي
للشرب الى أقاصى البلاد .

الا أن كل هذه التنمية لم تحرز سبقا كبيرا على زيادة السكان ، فحافظ المصريون تقريبا على مستوى معيشتهم ومتوسط دخل الفرد ، فلم يزد ذلك المتوسط عن ٤٣٠ دولارا سنويا .

وهكذا يحلو للبعض أن يقول ان المصريين فى الواقع قد حافظوا على مستوى فقرهم . . الا فى سنوات معدودة سبقت فيها معدلات التنمية معدلات زيادة السكان . .

المشكلة من وجهتى نظر

المشكلة هى توفير الطعام للأسرة المرححة الكبيرة ، وقد كرر أكثر الاقتصاديين رأيهم بأن مشكلة مصر هى فى زيادة السكان بمعدلات تلتهم معدلات التنمية .

ولكن أقلية من المفكرين والاقتصاديين تعارض هذا الزعم ، ويظنون ان زيادة السكان ليست هى المشكلة . . وان المشكلة هى معدلات التنمية .

وهؤلاء يعتقدون ان الانفجار السكانى ليس هو الصِّداع الذى يجب أن يؤرق قمة المجتمع .

ويقولون ان زيادة السكان لا تعنى فقط زيادة النفقات فى مجال الخدمات . . وانما تعنى أيضا وبالقدر نفسه زيادة فى الأيدى العاملة وفى القدرات وفى القوة .

فالسواعد القادرة على العمل ليست عالية على أحد .
وليست مجرد أفواه تطلب الطعام والخدمات .. وانما
هى قدرات خلاقة ومهارات مبدعة وقوات بناءة .

وعندى أن المنطق النظرى والبيدهى يقول : ان
السياسة يجب أن تتبع الناس .. وان الاقتصاد يجب
أن يحل مشاكلهم .. ولا يحق للاقتصادى أن يقول :
اعطونى نصف هذا الشعب أعطيكم الرخاء !

المنطق البيدهى يقول ان الاقتصاد هو علم تدبير
مصالح الناس .. ولا يعقل أن يكون الناس أدوات
لتدبير الاقتصاد على مقتضى النظرية أو الفرض الذى
يؤمن به أحد العلماء .. والا انقلبت المأساة الى مهزلة !

الاقتصادى يجب أن يحل المشكلة من خلال المعطيات
التاريخية والواقعية .. والا فليعلن عجزه ويمضى الى
حال سبيله .

المصريون يريدون بعقلهم الجماعى الكامن ،
وبروحهم المتفائلة العميقة .. أن يصبحوا ٧٠ مليوناً
فى نهاية القرن .. ولا يبدو ان اعلاماً او نذيراً
سيوقفهم عن بلوغ هذه الغاية أو يصددهم عنها .

وعلى الاقتصاد والسياسة أن يتبعاهم فى هذه المسيرة ،
وأن يجتهدا لحل تناقضاتها ، وتذليل مصاعبها وعثراتها
فهذا وحده يضمن لعلم الاقتصاد روحه الانسانية ،

وجدوا العملية .. كما يضمن للسياسة واقعيتها
وتوازنها ونجاحها .

فلا يستقيم أن يقال ان آفة الاقتصاد هم الناس ..
ولا مفر من القول ان آفة الناس هي قصور خيال
الاقتصاديين وقلة حيلتهم .

ولا يفوتني في النهاية الا الاعتذار للاقتصاديين .
هذه مجرد وجهة نظر أديب ، وحلم فنان ، ولكنها
لا تنقض المنطق . وان كانت تطرح سؤالاً ضد التيار ،
فلا بأس على الاقتصاديين من اجابة السؤال ، حتى
يكتمل البحث والسلام .

من لم يقرأ لم يدر

قبل نشأة الصحافة والاذاعة في بلادنا كان للشعب دائما وسائله لتعميم الرأي والفكر .

والا فقل لي ما وظيفة النكتة أو المثل الشعبي أو القول السائر ؟

واذا غابت الصحافة أو ظللت صفحاتها يد الرقيب .
فان النكتة والمثل الشعبي يجريان بحرية وطلاقة في الأسواق . . لا يصدهما زجر أو تهديد .

وقبل أن تكون في بلادنا الجامعات ويتبارى الطلبة لاكتساب الشهادات في القانون أو الفلسفة أو العلوم الاجتماعية ، كان القول الشعبي السائر يضع للناس قوانين التفكير والسلوك ويحفظها من الضياع جيلا بعد جيل .

وللناس أسلوب في صياغة الفكرة وتركيزها

ويلورتها وتنفيها بحيث يسهل انتقالها من لسان الى لسان وحفظها من جيل الى جيل .

والأعجب ان الناس قادرون على انشاء القول السائر بالتأليف الفوري استجابة للحظة .

فحين ثار أهل القاهرة على البرديسى بيك عام ١٨٠٥ لأنه فرض عليهم ضرائب باهظة أخذوا يرددون فى الشوارع :

« ايش تاخذ من تفليسى يابرديسى ؟! » ومعناه ان الحكومة لا تربح من افلاس شعبها . .

حكمة سياسية غالية . . وأسلوب فى التعبير والتركيز سيتردد ويتكرر فى شوارع القاهرة مئات السنين بعد البرديسى .

ونحسب نحن المتعلمين ان من لم يتشقف بثقافتنا يعيش حياة من « الفراغ الثقافى » - كذا . .

ونتحدث عن « غياب الرأى العام » كذا ، ولعل أكثرنا يذهب الى مثل هذا القول بدافع من تفاقم الأحوال . . لا عن قناعة بأى من المقولتين .

فليس فى الواقع ما يمكن أن نسميه « بالفراغ الثقافى » أو « بغياب الرأى العام » .

لأن لكل مجتمع ثقافته ، ولكل مجموعة بشرية رأيا
مشاركا . .

هذا من قوانين الطبيعة ، وأساس لكل مجتمع .

ومع ذلك فقد تضاربت آراء المثقفين حول قيمة
الأمثال الشعبية ومراميها ، وأكثر من يصفونها بصفات
الازدراء والتسخيف ينسبون الأمثال الشعبية والاقوال
السائرة الى عصور الانحطاط والى التفكير المتخلف
والفكر الريفى ، ويستندون فى دعواهم الى ايراد
طائفة من الأمثال الشعبية التى تحض على التواكل
وتدعو للضعف أو للصبر .

ولكنى لم انضم أبدا الى هؤلاء لانى أعلم ان المثل
الشعبى جزء عضوى من الأدب الشعبى . ولو سلمنا
معهم بما يقولون فلا بد أن نسحب أحكامهم السلبية على
روائع الأدب الشعبى كألف ليلة وليلة وملاحم الزير
سالم وتغريبة بنى هلال والأميرة ذات الهمة وعنترة
والظاهر بيبرس . . وان تنسب كل هذه الروائع الخالدة
الى أدب الانحطاط وأدب التخلف . . وهو رأى لا يقوم
على أساس .

ان تأليف هذه الآداب والأمثال فى عصر الانحطاط
لا ينسبها بالضرورة الى ظروف الانحطاط ، وانما
ينسبها فى تقديرى الى ظروف مقاومة الانحطاط
ومغالبة التخلف والتدهور والضياع .

فهي عندى شموع عصور الظلام والنجوم الهادية
فى متاهات الصحراء .

لقد تعلمت حب الأمثال الشعبية من جدتى . . قبل
ان تأمل قيمتها بالدراسة وفى الكتب ، بسنوات كثيرة .
كان لجدتى فى كل حادث رأى ، تفصح عنه بالمثل
والقول السائر . . فتذهلنى من احاطة الأمثال الشعبية
بكل الظروف والأحوال وأطوار الحياة .
كانت تقول :

« من يقول للغولة عينك حمرا ؟! » ومعناه : حذار .
خصمك قوى - لا تتصدى له مواجهة .

أو لعل معناه : طوبى لمن قال للغولة عينك حمرا !
« الى ما عنده شاهد كذاب »

ومعناه : لا تتصدى لقضيتك وحدك ، اجمع الشهود
والانصار حتى لا تؤوب بالخسران .

« الى تطبخه العمشة ياكلوه اولادها » .
ومعناه ان فشل الحكام أو الاولياء يصيب الناس
بالمفص !

« اتعلموا الزيانة فى زءوس اليتامى »

ومعناه : ان المستضعفين هم ضحايا تجارب الأقوياء
وفشلهم .

« فيه سكوت يخرب البيوت »
وهو مثل يحض على اعلان الرأى واتخاذ الموقف
الجرىء .

« اذا كان الدوا مر . . الداء أمر »
وهو مثل يحض على النضال .

والمثل الشعبى يحضر عادة على المهارة واحكام
الصنعة ويسخر من الفشل والتماس التبريرات له . .
فيقول :

« الى ماتعرفشى ترقص تقول الأرض عوجة » . .
واذا كنت تؤمن معى بحكمة السنين والأجيال فاليك
بعض قوانين السلوك :

« بات بلا عشا واصبح بلا دين »

« خليك على الطريق ولو دارت »

« الى مايشقى . . ما يلقى »

« الى ماقراش ما دراش »

ومعناه ان الوعى لا يكتمل الا بالمعرفة والقراءة .
اقرا معى هذا المثل العميق :

« اذا كان خصيمك القاضى . . لمن تشكو ؟ »

ومعناه لا تحتكم لخصمك . . ولا تستقيم الأحكام
الا باستقلال القضاء .

ثم أنظر الى هذه اللوحة الفنية التى تنطوى على
الفكاهة والشعر معا :

« زبال فى ايده وردة »

ومعناه ان الناس فى أسوأ الأحوال تحب الجمال !

فكيف يا ترى يمكن أن يتطرق اليأس الى قلوبنا أو
الضييق الى صدورنا أو الحزن .. اذا كان الزبال فى
ايده وردة ؟

التمثيل الفنى .. والتمثيل اللا فنى

كان محمد تيمور (١٨٩١ - ١٩٢١) كاتباً مسرحياً واقعياً واجتماعياً . . مثل جيلنا من كتّاب المسرح .

كان يكتب المسرحية النقدية التى تندد بالزواج غير المتكافئ وبانحلال الشباب ، وتزين التعليم والشعور بالمسئولية وتحديث المجتمع .

أقرب كاتب معاصر لمحمد تيمور هو الفنان نعمان عاشور .

أصاب تيمور قسماً من التعليم فى فرنسا وعشق المسرح ، واقتبس المسرحية الغنائية « باربيلو » الى العربية ولحنها سيد درويش فكانت أروع أعمال الموسيقى الكبير وقدمها المسرح بعنوان « العشرة الطيبة » .

غير ان محمد تيمور كان فى أيامه أيضا حائرا . .
مثلنا ، بسبب نجاح وازدهار المسرح الهازل - ولا أقول
الهزلى . . وفقر وانكماش المسرح الجاد - ولا أقول
الجدى .

ولم يكن التمييز بين المسرحين فى أيامه يتم
باستخدام صفتى المسرح الخاص والمسرح العام . . لأن
المسرح كله ، الجاد والهازل ، كان مسرحا خاصا
ومملوكا للأفراد أو للشركات ، ولا تتمتع أى من الفرق
المسرحية بأى دعم من الدولة .

كما لم يكن التمييز بين المسرحين يتم باستخدام
صفتى المسرح التجارى والمسرح الثقافى كما يفعل بعض
الكتاب فى أيامنا هذه . لأن المسرح الثقافى كان تجاريا
بالضرورة ويدر الأرباح الطائلة على أصحابه أحيانا ،
ويقدهم بالخسارة المالية أحيانا . . حسب مستوى
نجاحه .

لذلك ميز محمد تيمور بين المسرحين باستخدام
صفتى المسرح الفنى والمسرح اللافنى ، وهما صفتان
أدق فى التمييز وأوفى بالغرض .

وقد تراوحت حركة المسرح العربى خلال عمره
الذى يربو على القرن بين اثارة الحس الفنى عند
الجمهور وبين اثارة غرائزه .

تراوحت بين التقييم السليم للخصال الاجتماعية ،
وبين التبديد العمدى للمعيار الاجتماعى والقيم
الاجتماعية .

تراوحت بين حسن الذوق فى التركيب الفنى
للمسرحية ، وبين جلافة السياق وغلظة الكلمات وجفاوة
السلوك فوق منصة المسرح .

وتنازع المسرح طوال تاريخه الحافل اتجاهان ..
وكانت الغلبة لأحدهما بين مرحلة وأخرى .

وقد لاحظت أن المسرح الفنى كان يفوز فى هذا
السباق دائما فى فترات الصحوه الاجتماعية والنهضة
القومية والثقة العامة بالأمانى والأهداف الشعبية .

لذلك ازدهر المسرح الفنى ابان المد الديموقراطى
على عهد الخديو اسماعيل والعرايين ، واكتملت
شعبيته ابان الصحوه الوطنية على عهد مصطفى كامل ،
وبعد اليقظة الوطنية فى ثورة ١٩١٩ .. وهكذا .

فالمسرح ابن المجتمع الذى تنتقل اليه منه ظروف
الصحة أو العلل ، ومراة المجتمع التى لا تعكس الا ما
فيه .

ومع ذلك يعجب الكاتب دائما ويحار فيما يراه من
انتشار المسرح اللافنى واقبال الجمهور عليه ، ويستنكف

بطبيعته اتهام الجمهور .. ويفضل مناشدة الفنانين
والنداء على بضاعة المثقفين حتى لو كان يرى بعينه
انها البضاعة الكاسدة .. أو انها بضاعة الكساد في
السوق .

ومن الطريف أن نقرأ لمحمد تيمور نقدا للمسرح
على أيامه ابان سنى الحرب العالمية الأولى . وتشديد
الرقابة على المسارح ، واستفحال الأزمة الاقتصادية
والاجتماعية .

ومن الطريف أن نقرأ لمحمد تيمور وصفا للمسرح
فى أيامه ، وكأنه يصف مسرحنا اليوم ، أو كأنه يحثنا
من زمانه البعيد على ما يريد ويناشدنا أن نتدارك ما
ألم بمسرحنا .

يكتب تيمور بمجلة « السفور » قبل خمسة وستين
عاما .

« وقف التمثيل الفنى ولا أقول الجدى أمام التمثيل
اللافنى ولا أقول الهزلى وقفة الخائف الذى لا ينبض له
عرق ، ثم رجع على عقبه وتقهر رويدا رويدا وكاد
اليوم أن يلفظ النفس الأخير .. تدهورت الأجواق
(الفرق) الفنية وكادت أن تختفى من عالم الوجود بعد أن
كافحت دهرا طويلا ، فسافر « جورج أبيض » الى ربوع
الشام ولا ندرى متى يعود ، وأم « عبد الرحمن رشدى »

القرى والضياح وغادر القاهرة وساكنيها وكثرت عنه
الأقوال . . فمن قائل انه سيهجر التمثيل الى المحاماة ،
ومن قائل انه يلم شعثه ليؤلف « جوقا » جديدا يفرج
الغمة ويروى الغلة . ومن قائل ان الدهر لفظه الى
الأرياف ليقضى فيها ما بقي من حياته . . ونحن بين
هذه الأقوال نقف وقفه الظمان أمام السراب . . أما
« عبد الله عكاشة » فما يزال في عالمه القديم ، ولكنه
يعد العدة ليمثل عن قريب في داره الجديد (مسرح
الأزبكية) وسوف تعصف برأسه نخوة التمثيل فيهب
للعمل لا بسا حلة جديدة خالية من فتوق الماضي . . هذا
ما يقال عن عكاشة وهو قول جميل فود أن تراه العيون ،
فاذا رآته قدرته حق قدره ، ولا يصدع الشك غير يد الحق
. . . أما « عزيز عيد » فقد نام على فراش الخمول ولم
يظهر على المسرح الذى أفنى حياته في سبيل رقيه الا مرتين
مثل فيهما باللغة الفرنسية (!) ولم ينكب التمثيل الفنى
فى مديريه فقط ، بل لحقت المصيبة خيرة ممثلية أيضا ،
حتى رأينا « زكى طليمات » موظفا فى مصلحة وقاية
الحيوانات ، و « محمد عبد القدوس » فى وزارة الأشغال
وبشارة يواكيم يمثل الريفىو (الاستعراض الفكاهى) . .
وماتت بسكوتهم « ادوار تيمور » . . و « لويس الثالث
عشر » . . . و « صلاح الدين » . . . كما اختفى « عمر
وصفى » و « محمد رضا » فوا حسرتاه ! هذه هى حال
التمثيل الفنى كما ترى ، وهى حال معززة لا ترى العين

فيها ما يسرها ، أما التمثيل اللافتي
فيسير الى الأمام ، ولا أقصد بذلك أنه يتحول
عن طريقه القديم ويصعد سلم الرقى الفني ،
ولكني أريد أن أقول انه أصبح آمن الجانب لا يخشى نكبات
الزمان ، فهو ثابت الاقدام في دازه لا يقلع بها ولا تعلق
به ، «فتياترو الماجستيك» يؤمه وجهاء الناس وأسافلهم
وسيعود الريحاني (الكشكش بك) الى « تياترو
الاجبسيانة » ، و « شرفنطح » نقرأ أعلاناته في الجرائد
وأمام مسرح « البيكاديللي » . . . فما هو سر خيبة
التمثيل الفني ونجاح التمثيل اللافتي وما هو الداء
وما هو الدواء ؟ » .

انتهى كلام محمد تيمور . . .

ولكن الذي يدهشني اليوم ان سؤاله لا يزال معلقا
فقد رأى المسرح الفني العربي بعد هذا المقال فترات
ازدهار ، كما صادفته فترات الانكماش ، التي طغى فيها
عليه المسرح اللافتي .

وبقى السؤال :

ما هو الداء ، وما هو الدواء ؟

ومع أن السؤال بقي هو السؤال ، فان حال المسرح
اليوم لا ينطبق على حال مسرح الأمس .

فالمسرح الفني اليوم يتلقى الدعم الجدير من الدولة

بمصر وبكل الأقطار العربية .. وهو ما لم يستمتع به
المسرح بالأمس .

والمسرح الفنى اليوم يستند الى أسس علمية من
المعاهد والأكاديميات .. بما لم يكن يحلم به مسرح
الأمس .

فما هو الداء ، وأين الدواء ؟

وانى كمحمد تيمور ، لن يرد الى خاطرى اتهام
الجمهور ، ومثله لا أجد بديلا عن مناشدة الفنانين
وعلى رأسهم كوادى واطارات فنية نالت أعلى قسط من
التعليم والخبرة .

أولئك أناشدهم أن يفعلوا شيئا لم يجربوه الى الآن .

هذا الشيء هو التضامن وتكتيل الجهود لدفع المسرح
الفنى للامام ، فالعمل الجماعى أولى وأقدر على تحقيق
النجاح من تفرق الجهود أو الميل الى الاعتكاف واتهام
الظروف ، وشكوى الزمان !

الدرس الأول

تعلمت أول درس فى فن المسرح وأنا لم أتجاوز
التاسعة من عمرى .

كانت الدنيا واسعة ، والناس قليلين .

وكان تلاميذ مدرستنا الابتدائية لا يتجاوزون فى
مجموعهم المائة والخمسين تلميذا فكنا نمرح فى أوقات
الراحة بين الدروس فى فناء فسيح رحب ، وكانت
بمدرستنا جمعيات للهواية من كل نوع .

وكنت منتميا لجمعية التمثيل .

فى ذلك الزمان البعيد كانت وزارة « المعارف
العمومية » (التربية والتعليم الآن) تنظم مسابقة
سنوية للمسرح بين المدارس الابتدائية .

وكان المخرج المكلف فى مدرستنا هو الأستاذ
مصطفى سامى ، الذى اشتهر فيما بعد كواحد من أهم
كتاب السيناريو بالسينما المصرية .

أعدت المدرسة للمسابقة مسرحيتين ، أو بالأحرى
تابلوهين مسرحيين . . . أحدهما بالفصحى والآخر
باللهجة العامية - كما جرت العادة في ذلك الوقت . .
الى جانب ما سيحيط بجو التمثيل من غناء وأناشيد
استعراضية .

في تابلوه الفصحى فزت بدور أنطونيو في مصرع
كليوباترة أحمد شوقي .

وكنت أقول بكل براءة الطفولة - أرجو أن
تصدقنى :

قدت المحافل والبوارج قادرا
مالى ضعفت فقادنى جفناك !

التابلوه الثانى كان « اسكتشا » مسرحيا ريفيا .
أظن أن الأستاذ مصطفى سامى نفسه كان مؤلفه ، وكان
يجرى فى دوار العمدة ، وأذكر أن العمدة كان يعدد
لأحد الفلاحين بلهجة ريفية محببة مزايا التعليم ويحثه
على ادخال ولده (١٠ سنوات) المدرسة الابتدائية
بالمركز ، بينما الفلاح يجادل العمدة ويبين له ميزة
تزويج الولد وهو صغير (!) والخشية عليه من التفرب
فى البندر وخاصة من بنات البندر ! .

وأذكر أن الأستاذ مصطفى سامى قرأ لنا النص فكنا
نضحك ونتمایل من الضحك كالتملين بلا خمر .

ثم أخذ يجرب زملائي في تمثيل دور العمدة وبدلاً
من أن يضحك مما يقول الممثلون ، رأيناه يصيح ويصيح
ويستشيط ويزمجر ، ويرفض الزملاء الواحد بعد
الآخر ، فينزل الزميل من فوق المنصة كاسفا والأستاذ
يدعو غيره .

الى أن صاح فلان !

وسماني ، فقلت : نعم .

قال : اصعد الى المسرح وأرني كيف تصنع انت
بالدور .

فمن اشفاقي أن أكون بدوري هدفا لزمجرتة .

أو من خشيتي أن ينزع مني دور أنطونيو اذا
أعجبته في دور العمدة ، وكنت أهيم بدوري في «مصرع
كليوباترة» هياما .

أو لعل خشيت أن يمتعض مني زملائي لو أحسنت
فيما لم يحسنوه .

اختلفت مشاعري ، ولكني عزمت على التملص من
تنفيذ الأمر .

يا أفندي أنا لا أصلح للدور .

صاح لماذا لا تصلح ؟

قلت : لأنني لست فلاحا ولا تكلمت باللهجة الريفية
في حياتي .

قال : وهل أنا أبحث عن فلاح لتمثيل الدور
يا أفندى ؟! أنا أبحث عن ممثل !

ما أفصح ما قال :

أذكره الى اليوم .

وأعتبره أحسن زى سبكر تلقيته فى فن المسرح .

ان أنسب من يمثل دور الفلاح ليس الفلاح . .
وانما الممثل .

ان أنسب من يمثل دور الرجل الحزين ليستدر
دموع المتفرجين ليس الرجل المحزون وانما الممثل .

ان أنسب من يمثل دور الرجل الماجن ليس الرجل
الماجن ، وانما الممثل .

التمثيل مهنة .

وهى مهنة العزف على أوتار النفس الانسانية ،
والقدرة على اكتشاف النبوة والاشارة الصحيحتين
لأحداث التأثير الذى يتطلبه الموقف .

فالى يومنا هذا ، أشاهد الممثل القدير يتسائل رقة
وعذوبة وطيبة نفس فوق المنصة . . فلا أعجب اذا رأيته
بمجرد عبوره الكواليس يستعرض فظاظته الطبيعية أو
أنانيته المذهلة مع زملائه . . أو أشاهد ممثلا قديرا
يداور فوق المنصة بروح الشرير ودهاء المتآمر ، حتى

يخطف أنفاس المتفرجين من الخوف أو السخط فلا أعجب
من فرط براءته وطيبة نفسه أو من سذاجته الطفولية
فى التعامل مع زملائه خلف الكواليس .

لم أعد أعجب من الممثل يقوم بدور الفلاح الساذج
فتحسبه من انضباط اللهجة والاشارة فلاحا بالمولد
والنشأة . . ثم تجده على شاشة التلفزيون فى ختام
السهرة يمثل دورا البمبوطى الماكر بلهجة أهل بورسعيد،
ويتصادف أن تذهب الى السينما فى اليوم التالى فتراه
يمثل دور الخواجة الذى يتكلم العربية بلهجة مهشمة
حتى لتحسبه من أبناء الفرنجة !

التمثيل مهنة ولكل مهنة قدرتها .
أعرف ممثلا اشتهر بتمثيل دور المظلوم واستدر
دموع المشاهدين بقدره ، فيلما بعد فيلم ، وهو فى
الواقع من أعتى الظالمين .

أعرف من يضحكنا باقتدار على المسرح حتى لتسيل
من عيوننا الدموع، وهو فى الواقع لا يستطيع أن يروى
لأصدقائه فكاهة أو نكتة .

كان أحد أساتذة مدرستنا الثانوية على علاقة بأبى،
ويزورنا فى البيت ، وذات مرة قال له :

— ابنك يجيد التمثيل .

فنظر الى أبى متعجبا .

كانت الدنيا لا تزال واسعة ، ولا يركب الآباء أو
الأبناء القلق من ضياع المستقبل أو الرعب من الامتحان ،
أو التنافس المحموم على الحصول على المجموع ، فلم
ينزعج أبى من احتمال استغراقى فى الهواية .

وكان هو من محبى المسرح ومن مرتاديه ، فأخذ
يصحبني معه الى مسرح يوسف وهبى ونجيب الريحانى
ويملأني زهوا ونحن عائدان بأن يسألنى :

— هل أعجبك التمثيل ؟

— هكذا تسلل الى نفسى من دون أن أشعر أو يشعر
من حولي .. حب عجيب للمسرح ، سيتوطد فى القلب ،
ويسرى فى الوجدان والذهن .. حتى يمتلكنى ولا
أملكه ، يدفعنى ولا أستطيع أن أدفعه .

صور دارت فى مخيلتى وأنا أرافق صاحبى الى
« لقاء مسرح التلاميذ » ببرلين .. وهو الاسم الرسمى
لمهرجان الفرق السبع الفائزة فى مسابقة المسرح المدرسى
الذى يضم تلاميذ التعليم العام بألمانيا الغربية .

تقدم الفرق الفائزة أسبوعا من التمثيل والندوات
المفتوحة التى يناقش فيها النقاد والمهتمون والصبية
والفتيات بين سن ١٢ و ١٦ سنة قضايا حقيقية وحية ،
فى الفن وفى المجتمع .

أما المسرحيات فقد ألفها الصبية والفتيات بأنفسهم

ويمثلونها ويخرجونها ويصممون ديكوراتها وملابسها .
وهو شيء لم نعهده فى مدارسنا بأى جيل .

أنه صيحة عصرية ، كرسوم الأطفال . تحرص
المدارس من خلالها على إطلاق الملكات وتحريرها من
سيطرة الماضى واملاء الأساتذة ، وهيمنة التقاليد الفنية
أو الفكرية على الجيل الجديد .

حرص على رفع الوصاية ورفض تشويه الطفولة .

ليس هنا « مصرع كليوباترة » ولا هنا مزايا تعليم
الأطفال . . . وإنما يتقرر كل سنة من خلال المؤتمر
العام لمسرح التلاميذ المجالات العامة التى سيجرى إنتاج
المسرحيات فى العام المقبل فى إطارها .

وهذه المجالات كانت هذا العام هى :

تلوث البيئة ، والسلام العالمى ، والبطالة ، وهى
الموضوعات التى جرى حولها التأليف الجماعى والخراج
الجماعى والتمثيل ، وتبارت بها الفرق المدرسية فى
المسابقة .

الأساتذة الذين حرصوا على الحضور بين جموع
الأطفال والناشئين ، يصفقون ، ولكنهم فى الندوة
يناقشون حتى ليحتدوا ، ويجادلهم الناشئون بعدة
لا تقل عن حدتهم فهنا لا يأخذ الكبير الصغير على قدر
عقله ، أو يسايره مسايرة الإهمال أو الاستصغار .

هؤلاء الأولاد والبنات يعرفون قدرا مما نعرفه ،
فقد قرأوا المسرح فى مقاعد الدرس وعلموا طرفا من
القواعد العامة للدراما والمسرح فى برامج التعليم .

هذه طريقة التعليم فى أوروبا . .

وقد يزعم بعضنا انها من أسباب التقدم ، أو يزعم
بعضنا انها من أسباب انفلات العيار وفساد الأولاد
والبنات .

لا يهمنى أن أجادل هؤلاء أو أولئك . . وانما رجعت
للبيت ذلك المساء وذهنى تتخاطفه الذكريات .

هؤلاء الأطفال يتعلمون الدرس الأول فى الفن
والفكر ، كما تعلمنا الدرس الأول فى مثل أعمارهم أو
أقل ، ولكن فى اطار مختلف وبأسلوب لم نعهده ولم
نألفه .

الا أن حلاوة الدرس الأول لا تختلف ، ولعلها أن
تكون مدخلا أو درجة فى السلم ومسافة فى المنزلق –
كما تحب – الى الحياة فى الفن . . بورده وشوكة
وأيامه الحافلات .

خواطر تحت المطر

تذكرت بلادى وبنى وطنى وأنا واقف تحت المطر
على « الأوتوبان » الألمانى ، والسيارات تمرق أمامى
بسرعة خاطفة ، والى جوارى سيارتى عاطلة معطلة •

الطريق الذى أقف عليه عرضه أربعة أنهار للذهاب
وأربعة أنهار للاياب • • والسيارات من كل الأنواع
والأحجام تتسابق عليه بين هانوفر وفرانكفورت • •
وأنا وحدى وسيارتى قائمان ثابتان فى جو من الحركة
الخاطفة !

أشير بأبهامى وبيدى الاثنتين وبذراعى أيضا ،
لعل أحدا يتوقف عندى ليسألنى حكايتى ؛ ولكن الجميع
يتطلعون الى بنظرات جامدة وهم يمرقون أمامى غير
عابئين • •

فى نظراتهم أيضا انكار واستياء أقرأه بوضوح • •
فمهما كنت تعرف أو لا تعرف لغة القوم ، فانك تستطيع
دائما أن تقرأ ما فى العيون • •

وما فى عيونهم لا يمد لى حبل الرجاء ! فأين منى
بلادى وبنى وطنى وأنا فى هذا المأزق اللعين ؟!

فى بلادنا يتوقف الكرام ، وهم على أتم الاستعداد
لدفع سيارتك المعطلة ، أو للكشف على الموتور والاجتهاد
فى تخمين الاحتمالات واجراء التجارب ..

فى بلادنا يعرفون معنى النجدة والاغاثة .. أو
معنى المواساة والتسرية عن الآخرين حتى ولو بمجرد
الكلمات ، ان لم يكن بالخبرة أو بالفهم لعلوم الميكانيكا
والسيارات ، فبأقل الايمان ، وهو ايناسك بعض الوقت
وتبادل الحديث معك واظهار التأثر بما تعانيه .

بلادنا طرية وناسها ناعمون كملمس القطيفة ،
ولكن أوروبا عملية وخشنة وانانية .

الرياح ترمينى بالمطر فأصب غضبى على سيارتى
والعنها ..

نظرت اليها فانتبهت الى أنها أقدم سيارة تجرى على
الطريق .. فقد صابرتها وصبرت عليها وصبرت على
سنوات طويلة قبل أن ترمينى فى هذا المأزق على طريق
فرانكفورت بلا شفقة .

وقد صبرت عليها وصابرتها لسبب لعله يبدو
لهؤلاء الخسوات أغرب من موقفى على الأوتوبان تحت
المطر ألوح بذراعى ولا مغيث .

السبب انى ألفتها !

فنحن فى بلادنا نألف الأشياء كما نألف رفقة الناس
ونعتاد وجودهم معنا ونزعج لغيابهم عنا ! فى بلادنا
ننتقل من سكن الى سكن .. أو حى الى حى ، فنحس
بوحشة تستدر الدموع ..

أنا نألف الجدران والشوارع والمقاهى وكتبنا
وأقلامنا وملابسنا .. فاذا غابت عنا نحس بالاغتراب .
ولكنى فى موقفى تحت المطر فوق الطريق نسيت
ألفتى وسخطت على سيارتى وتمنيت من غضبى ومن
يأسى أن يصدمها من الخلف سائق أرعن من سائقى
اللوريات فيحطمها تحطيماً .

ولكن هؤلاء السائقين يتفادونها بمهارة الشياطين
ويدورون من حولها غير ملتفتين .

وفجأة التفت وأنا فى غاية العجب فقد توقفت أمامى
سيارة ونزل راکبها يرطن بما لا أفهم ..

— دو يو سبيك انجلش ؟ سألته .. فصاح بى
بانجليزية واضحة :

— لماذا تقف هنا وتعطل الطريق ؟

— سيارتى معطلة .

— ألا ترى أمامك التلفون ، فى كل كيلومتر تلفون
استخدمه .

نظرت اليه والى حيث يشير . . ولا بد أن وجهى
أفصح عن بلاهة رقت لها نبرته . . وقال تعال . .

أنا خلقه . . بعجبنى الشرقى من هؤلاء الأوروبيين
الذين حسبوا حساب كل الاحتمالات . . حتى احتمال
ان يآلف رجل شرقى سيارته حتى يزهرق أنفاسها على
الطريق .

فتح الصندوق أمامى ورفع سماعة التلفون وتبادل
كلمتين ثم قال لى : بعد اثنتى عشرة دقيقة يصلك
الميكانيكى .

هكذا ! . . يا سلام !

وصلت سيارة الونش بعد اثنتى عشرة دقيقة
بالضبط فحملت سيارتى وحملتنى الى الجراج . .

فما أعجب هؤلاء القوم . .

ليس عندهم مروءة ليدفعوا سيارتك وهم يلهثون،
ولا من عاداتهم المواساة أو الموانسة فى الشدة . .
ولكنهم شيدوا لهذه المعانى الانسانية الجميلة أدوات
صلبة ومؤسسات تجارية تباع النجدة بالفلوس وبطريقة

عملية باردة الا انها فى غاية السرعة والاتقان وفى
غاية الغلاء أيضا •

وعجبت بعدها من نفسى •

فاننى بعد ان أغاثتنى التكنولوجيا المنظمة ..
قدرت أن المبادرة الانسانية المتطوعة المحتملة لا تزال
عندى ألطف وأرق ، وربما أرقى من النجدة الميكانيكية
الحاضرة والمضمونة ..

وهل ننسى ما تنطوى عليه تلك المبادرة الانسانية
من لطف ورقة وكرم وضيافة .. وهى أحلى ما فى
حياتنا وما فى بلادنا ..

هل ننساها بتغير المكان أو الزمان ؟

القمر القاتل

لم يعد « الفيديو كاسيت » . أحدث الاختراعات ،
أو آخر صيحة في عالم الإلكترونيات .
جاء بعده « السيفاكس » .

و « السيفاكس » جهاز للتحكم الآلي في التلفزيون
عن بعد . ويعجم الكف . إذا ضغطت أحد أزراره أتنك
على شاشة التلفزيون مواعيد القطارات ، والطائرات ،
والأتوبيسات ، ترى أمامك الواحدة اثر الأخرى !

الزر الثاني ، يأتيك بانباء الطقس ، والشمس ،
والمطر ، والرياح .

والزر الثالث . يدعو الى شاشة التليفزيون آخر
الانباء العالمية . وأخبار المال ، والنجوم ، والرياضة ،
وهكذا . . .

ومع ذلك . لم تعد هذه أيضا آخر صيحة واحدث
اختراع .

فقد ابتكر الانجليز أخيراً جهاز تلفزيون للجيب ،
أقل من حجم الكف ، تستطيع أن تتسلى به فى القطار ،
أو فى الحديقة ، وانت تتنزه فى « الويك - اند » ،
أو وانت تمشى على شاطئ « التيمز » .

ما أن فرغ الانجليز من الاعلان عن اختراعهم ،
والوعد بأغراق الأسواق العالمية به ، حتى طلع من
طوكيو جهاز منافس ، بينما دعا الألمان الناس لمشاهدة
أحدث اختراعاتهم فى معرض « الالكترونيات » .

والاختراع الألمانى يدخل فيه « التلفون » اضرب
رقماً معيناً ، ثم اتبعه برقمك الخاص ، يأتى الجنى
على شاشة تلفزيونك فى منزلك ليقول : « شبيك لبيك
.. عبدك بين ايديك ! »

أمامك لوحة الحروف الشبيهة بالآلة الكاتبة متصلة
بالتلفزيون . ارقم عليها حروف أى سؤال يخطر على
بالك ، تحضر الاجابة على شاشة تلفزيونك .

اسأل عن أنباء العالم ، عن المحاصيل عن أسعار
البتروك ، عن معاهدة « فرساي » ، عن أسماء
قادة جيش نابليون ، عن كمية الغطاء الذهبى للنقد
اليابانى ، فى التاريخ ، فى الجغرافيا ، فى الاقتصاد ،
فى الموسيقى ، والآداب والسينما والمسرح و ..

انه موسوعة ، كالموسوعة البريطانية وأكبر ، مخزنة
فى عقل الكترونى مركزى تتصل به بالتلفون ، فيأتىك
بما شئت من المعلومات ، والاحصاءات ، وسير المشاهير !
وما ان تفيق من الدهشة مما تسمع ، ستتطلع
بعينيك الى اليابان التى تعتبر رائد العصر الالىكترونى .
لعلها تأتىنا بأحدث مما أتى به الانجليز والألمان .
ولكن لا تحسب ان هذه هى أحدث الاختراعات ، أو
أن تلفزيون الاسلاك ، أو القمر الصناعى الذى سيتيح
لك بعد أعوام أن تشاهد برامج التلفزيون الأمريكى أو
البريطانى ، أو الهندى ، وانت فى بيتك فى قرية من
أعمال مركز السنبلاوين محافظة « الدقهلية » ، مصر
هى آخر صيحة فى دنيا « الالىكترونيات » .

أحدث الاختراعات دائما .. تبدأ فى المجال
العسكرى .

وتتبارى اليوم القوتان الأعظم فى تطوير واحكام
قواهما الالىكترونية ، لا على الأرض ، وإنما فى
الفضاء .

والمباراة ، تجرى بقدر من التكتم والتمتيم الاعلامى
خلافا للدعاية الصاخبة التى تحيط بالاختراعات
المتنافسة فى السوق ، والزامية الى اغراء الزبائن
بالشراء .

يتبارى العملاقان في تطوير واحكام ما يسمونه
بالقمر الصناعي القاتل ، وما يسمونه بالقمر الصناعي
السارق .

القمر القاتل ، اذا ما ادلهمت الأمور ، يتلقى اشارة
من قاعدة انطلاقه فيتجه الى المجال الفضائي لقمر
المعلومات الخصم ، ويسلط عليه شعاعا من أشعة
« الليزر » فيفجره .

والقمر السارق يستطيع أن يسقط أشعته على القمر
الخصم فتنتقل اليه كل الصور والمعلومات ، التي
يختزنها ، بل يستطيع أيضا أن ينقل الى القمر الصناعي
الخصم صوراً ومعلومات مضللة من دون أن تشعر
قاعدته بما حدث .

لاحظ ان هذه الأقمار التابعة للطرفين ، هي التي
ستنقل الأوامر بتحرك الصواريخ وتوجيهها ، وهي التي
تتصل بين القيادة والقواعد ، والغواصات والطائرات ،
أي انها أجهزة الاتصال العسكري في حالة الحرب
والعياذ بالله ...

ونحن نيام ، أو ونحن نعمل ، أو ونحن نتفرج
باستمتاع على فيلم ، لعادل امام ... ونضحك معه ،
تنطلق هذه الأقمار المخيفة فوق رؤوسنا ، خافية وبلا

ضجيج يتربص بعضها بالبعض ، أو أن شئت الدقة ،
تقربص كلها بنا ، وبمصائرنا نحن بني الانسان .
كأنها جيش لا يغلب من الأشرار القادرين .

فهل عرفت في التاريخ جنونا كهذا الجنون .
أصدقاء القادمون من مصر ، أو من أقطار الوطن
العربي إذا رأوا شباب الانجليز يطيلون شعورهم ، أو
يخلقون شعورهم أو يلونونها . . . يتهمونهم بالجنون .
ولكن جنون هؤلاء الشباب سلمى ومسالم ولطيف .
وهل جنونهم كجنون العمالق ؟!

ان الأخطار التي تحيق بنا في العصر الالكتروني ،
لا تتوقف على الحرب ، فربما لا تقوم الحرب بسبب
توازن الرعب .

ومع ذلك ، تعيط بنا أخطار العصر الالكتروني
السلمية .

وأقلها ان العصر يملئ علينا ملامحه ويملا آذاننا
بصيحاته .

فغدا سيستغنى أطفالنا بمعلومات العقل الالكتروني
الألماني أو الانجليزى أو الاميركى . والتي ستتاح في
البيوت ، والمدارس ، بأقل من جهد الضغط على الأزرار
.. عن معلومات كتاب التاريخ العربى .

وغدا ستملأ شاشاتنا أفلام الكاوبوي المذاعة
مباشرة من أميركا . وسنستمع لنشرة أخبار BBC
على شاشاتنا فى بلادنا لأنها أدق وأوفى وأكثر جاذبية ،
ونسئفى بها عن أخبارنا وأنباءنا .

الانسانية ستتقارب هذا حسن ولكن لاحظ انها
ستتقارب على حسابنا ، وستتعرض بذلك ثقافتنا
الوطنية وحریتنا فى التفكير ، وأسلوبنا فى الحياة الى
مخاطر الذبول .

ان تخلفنا عن عصر البخار ، والكهرباء ، والأثير
قد نجم عنه تراجعنا الاقتصادى ، ولكن تخلفنا عن عصر
الالكترونيات يهددنا فى صميم هويتنا وثقافتنا القومية
وشخصیتنا الوطنية .

فهل يبشرنا أحد بتوقف حروب الطوائف فى بلادنا
لنتفرغ لحشد علمائنا وخبرائنا لمواجهة هذا الخطر
الثقافى المائل فى الأفق القريب ؟

السرقه .. جنایة ومرض

فى موسم الزحف الاستهلاكى على أسواق لندن يكثر الحديث عن السرقه من الدكاكين . . ولهذه الجريمة أسم بالانجليزية لعل ترجمته الحرفية أن تكون « الخطف من الدكاكين » .

وفى أكبر المحلات التجارية فى لندن تنتشر لافتات هنا وهناك تؤكد للزبائن بعدد من اللغات ، من بينها اللغة العربية ، أن « القانون يعاقب على السرقه » .

ولا أعلم الحكمة من مثل هذه اللافتات . حيث أنه من المعلوم فى كل زمان ومكان أن السرقه جنایة تقع تحت طائلة القانون ، ولا يتصور أحد بداهة أن ذلك أمر خاف على الناس . فلعلها أن تكون لافتات للزجر والتنبيه .

وقد كنا ونحن أطفال نتدافع بعد نهاية اليوم
الدراسى بمدرستنا الابتدائية لنتزاحم فى دكان صغير
مقابل المدرسة يبيع الحلويات والارواح و « الكراملة »
تنفق فيه ملاليمنا .

وكان صاحب الدكان لازدحام المكان وعجزه عن
مراقبة الحال مع اطفال تغلب عليهم روح الشقاوة
وصخب التزاحم يظل يصيح بأعلى صوت وهو يرمى
كلماته المتصلة فى كل اتجاه :

— « شايك يالى هناك ! أوع يدك ! شايك بعينى !
اوع ليدك ! » ..

ومع صياحه المتواصل وتلفته العصبى هنا وهناك
كنت اعجب من شدة انتباه الرجل لما يطلب منه ولما
يتناوله من ملاليم وقروش ، فيقوم بعمله فى دقة بالغة
من دون ان يصرفه عن زبائنه استغراقه فى الصياح
المتصل .

وفى لندن لا اجد أى فرق بين ما كان يفعله يائنا
المتواضع بأحد ازقة الاسكندرية ، وبين ما يفعله عتاة
الرأسمالية من أصحاب المحلات الكبرى فى شارع
« اوكسفورد » أو شارع « ريجنت » .

انهم ايضا يرفعون اللافتات هنا وهناك فى محلاتهم

الغفلاقية ينيهون الزبائن الى انهم « تحت عيون الكاميرات » !

وفي هذه المحلات الكبيرة تنتشر الكاميرات التلفزيونية بطريقة هندسية بحيث تغطي عدساتها كل شبر في المحل وتنتظم الصورة الكاملة للحركة في غرفة تحكم تلفزيوني تضم رجال الحرس الذين لا يمكن أن تفوتهم شاردة ، أو واردة ، مما يجرى في أرجاء المحل المزدحم .

لذلك ، يعجب المرء من كثرة حوادث المفامرة بالسرقة ، أو الخطف من المحلات على الرغم من كل هذه الاحتياطات ، وعلى الرغم من ضبط الخطافة والسراق في معظم الحالات .

والعجب قد يتضاءل أو قد يتضاعف إن علمت أن الغالبية العظمى من خطافي الدكاكين هم من ميسوري الحال أو من الطبقة العالية .

هم عادة ليسوا من اللصوص أو من محترفي الجريمة أو من المحتاجين للسرقة .

لذلك فمن المفاهيم الشائعة هنا في الغرب ان بعض الناس مصابون « بمرض السرقة » أو ان شئت الدقة في الترجمة عن العبارة الانجليزية فهم مصابون « بهوس السرقة » . وهو فيما يقولون مرض نفسي

يصيب الذين حرموا الحنان العائلي أو أصيبوا بصدمات عاطفية . .

ومع ان المتعارف عليه ان هؤلاء الخطافين انما هم في الواقع مرضى . . فان القانون لا يعاملهم الا معاملة اللصوص ، ولا تخفف هذه المعلومة الطبية الشائعة مما يوقعه القاضي عليهم من عقوبات رادعة .

ولعل في هذا التناقض بين التشخيص الطبي الشائع ، وبين العقوبات الرادعة التي تقع على رؤوس خطافي الدكاكين حكمة ما .

فهذه الأسواق الرأسمالية الكبرى تعيش حيويتهـا وازدهارها على أساس من التوازن الدقيق بين تخفيض الأسعار ، والتوسع في المبيعات وهي معادلة شديدة الدقة وتوازنها صعب ، والنهب اذا ما انتشر في مثل هذه السوق فلا بد أن يعوضه ارتفاع في السعر ، ربما يؤدي في النهاية الى الفشل في سباق التنافس مع الأسواق الدولية الأخرى . . ويخل بالتوازن الدقيق للسوق ويضعها على أول الطريق المنزلق الى الانهيار .

لذلك . لا يأبه القاضي لمصير ابن الاسرة الكريمة اذا ما قدم اليه متهما بالسرقة من السوق . . فيدفع به الى الحبس ويعتبر التضحية بمستقبله تضحية واجبة لضمان سلامة السوق وتوازنه .

ولعلك ترى ، كما يفعل الكثيرون ، ان السوق ذاتها عملية ليست فوق مستوى الشبهات .

ولكن هذه العملية مع ذلك لها توازنها الدقيق بحيث لا تقبل السرقة أو الخطف أو الرشوة أو المضاربة أو الغش أو التدليس أو التسيب أو معلش أو لاجل خاطري . .

وأي احتمال لذلك أو لأقل من ذلك يخل بالتوازن الأساسي الدقيق الذي يقوم عليه الازدهار وازدهام المشترين الوافدين من أنحاء العالم في الصيف للشراء من سوق لندن .

تأملات في السينما « الأوسكار »

شاهد ألف مليون متفرج حفل توزيع جوائز «الأوسكار» على شاشات التلفزيون ، ومن خلال الأقمار الصناعية . ويعتبر الحفل بذلك أهم الأحداث الثقافية في عصرنا الحديث ، وأهم الوقائع الثقافية على مدار السنة .

ويلفت نظرنا دائما نحن المشتغلين بالفنون العربية ان أحسن الأفلام من الناحية الفنية والفكرية ، هي أقرب الأفلام للفوز بالجوائز .

فالمباراة التي تتسابق فيها مئات الأفلام ، ومئات الفنانين ، للفوز بحوالي ستين جائزة « أوسكار » هي مباراة التجويد الفني ، والترفيه الفكري .

ومما يدعونا الى المزيد من التأمل والتفكير ، ان الأفلام الفائزة هي عادة الأفلام التي فازت أيضا في السوق بالاقبال الجماهيري .

فجوائز « الأوسكار » لا تمنح لأفلام جيدة من النواحي الفنية ، وساقطة في شبابيك التذاكر .

وقد تبارت على جوائز الأوسكار أفلام قد يعجب منها الفنان السينمائي المصري .

ان فيلما مضرىيا واحدا لم ينل شرف الفوز بجائزة واحدة في مهرجانات « كان » أو « برلين » أو « موسكو » أو حتى سعى للتسابق على « الأوسكار » .

والسينما عندنا لم تقصر في الفن والفكر لضمان أى نجاح جماهيرى كما يزعم أصحابها ، فأننا نذكر أنهم فى أزمة . وانهم ما يخرجون من أزمة إلا للوقوع فى أزمة .

وقد تقصفت أقلام النقاد منذ الثلاثينات ومن أول محمد الثابعى فى روزاليوسف منذ خمسين عاما وإلى اليوم . يلحون على الفنان السينمائي أن يقرأ السيناريو ، أن يختار الدور الملائم ، أن يبحث عن الفكرة الجديدة والموضوع اللائق ، بلا طائل .

وأول وأخطر غيوب السينما العربية هى كراهيتها المتوارثة جيلا بعد جيل لفن القصة والأدب . . وفى أفضل الظروف لم تحسن ترجمة القصص الأدبية الى الأسلوب السينمائي ، أو لم تحسن قراءة القصة الأدبية ، بحيث ظل الأدب العربى فى جانب ، والسينما فى جانب ،

المخرج يلفق قصة أو يستعير فكرة من السينما الأجنبية ،
ويعمد الى تشويها وتلفيق تفاصيلها بدعوة تمصيرها ،
ولا يكلف خاطره بالمرور على مكتبة ليشتري منها
القصص الكثيرة الجيدة التي يفخر بها الأدب العربى .

لعلهم لا يقرءون لأنهم لا يجيدون القراءة أو لعلهم
لا يحبون الحقيقة ، أو لا يحبون فن القصة ذاته .
ويهزون الرءوس فى مجالسهم ويكررون على
مستمعيهم أن الجمهور عاوز كده !

فى حين ان فنانا فى حفل الأوسكار هذا العام ذكرنا
بمقولة لأول مدير لشركة مترو صفق جمهور الفنانين
لسماعها وهى بالضبط عكس مقولة فنانى « الجمهور
عاوز كده » . حيث قال المنتج الكبير الراحل انه
« لا يوجد فن أفضل مما يطلبه الجمهور » ! .

أى ان الجمهور يطلب أقصى ما يمكن أن تبدعه
ملكات الفنانين ، وهذا يعنى بالضرورة ان الفن الرفيع
هو الفن الجماهيرى ، ويصدق ذلك فى فنون الأدب ،
والسينما ، والمسرح ، والموسيقى ، والرسم ، على قدم
المساواة .

فهل نصدق منتج « شركة مترو » . . أم نصدق منتج
وفنان شارع الهرم ؟!

واذا اخترنا أن نصدق مدير « شركة مترو » ،
فماذا نفسر قصور السينما المصرية ، هل هو فى معهد
السينما ؟

هل هو فى الوسط الفنى كله وما يتداوله الفنانون
من أفكار باطلة وأوهام راسخة ؟ هل هو فى المجتمع
ذاته ؟

ان الازدراء بالجمهور ، وتصغيره ، والاستعلاء
عليه ، ليست آفة فنية بخاصة وانما هى آفة التفكير فى
اطار مجتمع الاستبداد الشرقى . فى مجتمع درج على
الظلم ، والتمييز ، ضد المرأة وضد الأطفال ، وضد
الفقراء ، وضد غير المتعلمين ، وضد المخالفين فى الراى
وضد الجمهور عموما .

وبدلا من أن يكون الفن قوة من قوى الجمهور لدفع
ذلك التمييز ومقاومة ذلك الاستبداد . . يحدث أن
يصيبه ذات المرض فيستمرىء الاستعلاء ، والترفع
بدوره ويتعلق بالتمييز الاجتماعى وينضم الى آلة
الاستبداد الشرقى خلف نقاب عن مقولة « الجمهور عايز
كده » ، بكل ما فيها من غطرسة وكبر واستعلاء .

وحقيقة الأمر ان كل فنان لا يعطى أكثر مما يقدر
عليه ، ولا ينتج أفضل مما تجود به ملكاته وتطبيقه
قدراته .

فمستوى الفن السينمائي في بلادنا ، ايجابا وسلبا ،
ليس الا مستوى فنانيه لا مستوى جمهوره .

« الفنان عاوز كده » هي المقولة الأكثر صدقا
وواقعية . .

وجوهر التقصير يكمن في ضمير الفنان وقدراته ،
ولعله يكمن في معهد السينما أو في الوسط الفني
بوجه عام .

والرأى عندى هو الاتجاه لتطوير برامج المعهد ،
واقامة الركائز الثقافية للسينما المصرية من خلال
المجلس الأعلى للثقافة ووزارة الثقافة والنقابات
وجمعيات النقاد .

والرأى أيضا أن تعود الدولة الى مجال الانتاج من
واقع جديد وبقيادة ثقافية على أعلى مستوى .
فان السينما العربية صرح من صروح الثقافة
الوطنية التى تعصم مجتمعاتنا من التفريب والتسلل
الثقافى الأجنبى .

استورد السلع الأجنبية ونحى ترجمة المعارف الإنسانية

استمتعت بجلسة ممتعة مع الدكتور محسن الموسوى
فى العراق حيث حدثنى عن مشروع طموح للترجمة
تنوى النهوض به دار الثقافة والنشر العراقية التى
يرأسها .

ومع اننى لم اترجم فى حياتى غير كتابين
متواضعين ، وتنهكنى الترجمة الى الحد الذى يصدنى
عنها فانى أشعر دائماً بالسعادة الفامرة للنشاط فى
مجال الترجمة ، وأشعر بحسرة حقيقية اذا انكمش هذا
النشاط أو تراجع .

لذلك اسعدنى حديث الدكتور الموسوى عن مشروعه
الجليل لتوسيع وتوطيد الجسر الثقافى والعلمى بين
وطننا العربى والعالم .

واذكر حين انشئ المجلس الأعلى لرعاية الفنون
والآداب بالقاهرة عام ١٩٥٥ اقترح الدكتور طه حسين
أن يكون من لجانه لجنة للترجمة ، وأن تحظى الترجمة

بذات الرعاية التي ستحظى بها القصة والشعر والمسرح
والسينما وأدب الأطفال والفنون التشكيلية والموسيقى
... الخ .

وقد رأس طه حسين لجنة الترجمة بنفسه وأنشأ
من خلالها مشروع الألف كتاب ، وهو مشروع فحواه
ترجمة فروع الفنون والعلوم قام باختيارها أساتذة
مختصون وكلف بترجمتها أساتذة مختصون .

كما رفعت اللجنة مكافآت الترجمة حتى زادت الى
ضعف مكافأة التأليف تقريبا مما أثار حفيظة المؤلفين
وأنا منهم ، ولكن لم يكن أمامنا سبيل الى اطفاء الغيظ
اذا أحببنا الا أن نشرب من البحر .

وتمت ترجمة الألف كتاب خلال عشر سنوات تقريبا
تنفيذا للخطة المقررة ، فأثرت المكتبة العربية ثراء
كبيرا .

وقد اهتم طه حسين في ذلك المشروع بهدى ابي
الثقافة المصرية الشيخ رفاعة رافع الطهطاوى (١٨٠١ -
١٨٧٣) الذى كان اماما لاول بعثة دراسية مصرية
بعثتها حكومة محمد على الى باريس (١٨٢٦ - ١٨٣١)
لطلب العلم الحديث .

وفى خلال اقامته بباريس انضم الشيخ رفاعة الى
البعثة وكان من اعضائها من يدرس العلوم العسكرية

والعلوم السياسية والهندسة والطب والطب البيطرى والكيمياء والعلوم البحرية والمعمار والزراعة والمعادن والآداب . . فمكف الشيخ على دراسة آداب اللغة الفرنسية والفلسفة والعلوم السياسية ومراقبة الحياة الفرنسية . . وسجل انطباعاته فى كتابه المدهش « تخليص الابريز فى وصف باريز » بعد عودته الى القاهرة .

وقد أنشأ رفاعة الطهطاوى مدرسة الألسن المصرية الأولى ١٨٣٥ التى استمر نشاطها حتى أغلقها عباس باشا الأول عام ١٨٥٠ مع ما اغلقه من مدارس كثيرة ، ونقل عنه أنه كان يقول : « الشعب الجاهل أسلس قيادا من الشعب المتعلم » !

وأهم أثار رفاعة الطهطاوى كانت قيامه مع نخبة تلاميذه من خريجي المدرسة بالترجمة المكثفة للآثار العلمية والفنية والأدبية الأجنبية ونشرها من خلال « المطبعة الأميرية ببولاق » التى أنشأها محمد على .

وقد واصل الشيخ رفاعة وتلاميذه الكثيرون رسالتهم الجليلة فى عصر الخديوى اسماعيل وبعده ، ونجحوا فى تأكيد أهمية الترجمة وضرورتها فى مسيرة النهضة والتقدم والتحديث ، وظلت أجيال المثقفين (بفتح القاف) والمثقفين (بكسر القاف) يتوارثون بمصر وبالوطن العربى كله الايمان بهذه الرسالة التى ساهمت

أكبر مساهمة في وصل الوطن العربى كله بالعصر
الحديث .

وقد حكى لى توفيق الحكيم ذات مرة انه حين كان
مبعوثا بباريس (١٩٢٦ - ١٩٣٠) سكن بيتا من
البيوت التى تضم الكثيرين من الطلبة المغتربين، فلاحظ
ان عشرات من الشباب اليابانيين يسكنون البيت نفسه .

ولما تجاذب أطراف الحديث مع أحدهم فى المقهى
علم منه انهم من خريجي الكليات الجامعية المختلفة ،
وانهم بعثة تعد بالعشرات من نوابغ الخريجين اليابانيين
أتوا الى باريس لملاحقة الانتاج العلمى والأدبى الفرنسى
واختيار عيون الكتب القديمة والحديثة فى مختلف
جوانب المعرفة وترجمتها الى اليابانية وان اليابان لها
بعثات مماثلة فى ألمانيا وانجلترا وأميركا وغيرها تسهم
فى المشروع الكبير نفسه .

والدول الكبرى المشهود لها بالتقدم العلمى لا تعرف
الاكتفاء الذاتى ، ولا يمكن تصور أن كتابا مهما فى
العلوم أو الفنون أو الآداب قد صدر بالألمانية أو
الانجليزية أو الفرنسية أو الروسية الا وتداولته
الترجمة الى اللغات الأخرى وهو لا يزال ساخنا . . فان
التسابق فى ميدان المعرفة بين هذه الأمم المتقدمة يحتم
عليها التسابق فى ترجمة معارف بعضها البعض ،

واستيعاب العلوم والفنون العصرية فى كل مظاهرها
بسرعة .

وفى مقابل هذا يؤسفنى اننى أشعر بأن تيسار
الترجمة الى العربية يتراجع وينكمش ، وأعجب ان
مصر فى عصر « الانفتاح » بالذات وهى تستورد السلع
الأجنبية بكثافة لم يسبق لها مثيل تتناقص فيها أعداد
المكتبات التى تباع الكتب الأجنبية ، وتتناقص فيها
عناوين الكتب المترجمة التى تنشرها دور النشر .

ولظروف بيروت يتقلص نشاط النشر والترجمة
اللبنانية ، بينما لم تسهم دول البترول ابان السرخاء
الأعظم فى هذا المجال بنصيب مؤثر الا ما أسهمت به
الكويت والعراق بحجم نطمح الى زيادته وتكثيفه .

ان الاقتراب من العالم من خلال الترجمة أمر مهم
جدا والابتعاد عن العالم أمر خطير .

فنحن فى حوار مع رموز العصر شئنا أم أبينا . .
نحن فى حوار مع تكنولوجيا العصر الحديث فى مجال
الحرب والسياسة والاقتصاد ، ونجتهد للصمود أمام
التحديات والمنافسة القوية للفنون والآداب وأساليب
الحياة الأجنبية، ولا يمكن أن ننجح فى تثبيت استقلالنا
القومى والثقافى والعلمى الا من خلال استيعاب معارف
الآخرين .

فتمنياتى لدار الثقافة والنشر العراقية ولا يفوتنى
أن أسجل أيضا رجائى لهيئة الكتاب المصرية ورئيسها
المثقف الدكتور سمير سرحان أن يتمكن من أن يقدم
للمكتبة العربية الألف الثانية من الكتب المترجمة التى
ينتظرها القارئ منذ سنوات .

أزمة فى السينما البريطانية

« الثورة » كلف ١٩ مليون جنيه
والبلاغ رقم ١ أعلن إفلاس المنتجين

انعقدت الغيوم فى سماء السينما البريطانية حيث
تواجه أكبر شركات الانتاج أزمة اقتصادية حادة .

الشركة هى « جولد كرسى Gold Crest » التى
انتجت فيلمى « عربات النار » ، وشاركت فى « غاندى »
وحصلت على عدد من جوائز « الأوسكار » .

وأول ناقوس أندر الشركة بالخطر هو الاستقبال
العنيف الذى استقبل به نقاد صحف نيويورك آخر انتاج
للشركة ، وهو فيلم « الثورة » .

ويرى الفيلم قصة ثورة الاستقلال الأمريكى ، وقد
تكلف ١٩ مليون جنيه استرلينى .

والى جانب ما لقيه الفيلم فى عرضه الأول فى
نيويورك من عنف النقد ، فقد تدنت إيراداته الى حد
السقوط الذريع .

ولكن الشركة اهتزت بشدة على أثر عرض الفيلم في لندن للنقاد الانجليز ، ومواجهة عاصفة النقد اللاذع للفيلم من الصحافيين البريطانيين أنفسهم .

والشركة ، كانت قد توسعت في نفقات الانتاج ولها غير فيلم « الثورة » ثلاثة أفلام أخرى منها فيلم بعنوان « البعثة » تكلف انتاجه مبلغ ١٧ر٥ مليون جنيه .
وقد بلغ اجمالي ديون الشركة للبنوك ١٢ مليون جنيه .

وكانت الآراء في وقت مبكر قد اتفقت على ان فيلم « الثورة » ، مضطرب السياق ، ولكن مشاهد المعارك الحربية فيه ممتازة ، والنقاد البريطانيون أجمعوا بعد مشاهدته على ان المعارك لم تكن تقل اضطرابا ورداءة عن سائر المشاهد . بل زاد بعض النقاد الى ذلك ان المرء لا يملك نفسه أحيانا من الضحك في بعض المشاهد الجادة ولا يملك نفسه من الشعور بالملل في بعض أجزاء الفيلم .

وقد اجتمع مجلس ادارة شركة « جولد كرست » برئاسة « ريتشارد اتنبره » ، رئيس الشركة ، ومخرج فيلم « غاندى » ، وقرر وقف الانتاج مؤقتا الى ان تتم تصفية الأزمة .

فيلم « الثورة » ، من اخراج « هيو هدسون » وبطولة « دونالد سذرلاند » ، و « ناتاسيا كينسكى » .

وكانت السينما البريطانية ، قد شهدت فترة ازدهار في السنوات الأخيرة ، مما شجعها على انتاج الأفلام الكبرى الباهظة التكاليف . . ولكنها ، تواجه اليوم اختبارا مريرا ومحيرا .

مسيرة السينما البريطانية

وقد شهدت السينما البريطانية في تاريخها لحظات الارتفاع ، الى الذروة ، والانتشار العالمى ، كما شهدت لحظات الهبوط والكساد ، والتفوق والمحلية .

الثلاثينات كانت أيام مجد شركة « كوردا » ، التى انتجت من الأفلام الكبرى « أربع ريشات » و « لص بغداد » و « لادى هاميلتون » و « رامبرانت » .

كانت السينما البريطانية وقتها ، تقف على قدم المساواة مع هوليوود مع الاختلاف فى عدد الأفلام المنتجة ، حيث كانت هوليوود بشركاتها العملاقة واستثماراتها الكبيرة ، قادرة على اغراق السوق العالمية بعدد أكبر من الأفلام ولكن السينما البريطانية كانت أيضا تجد فى كل أنحاء العالم دور سينما الدرجة الأولى لأفلامها .

وقد ساعد السينما البريطانية على ذلك انها تتحدث اللغة نفسها التى تتحدث بها أفلام هوليوود ، وهى

اللغة الانجليزية ، وتجد قبولا لدى الجمهور نفسه الذى اجتذبت هوليوود ، ويلمع على شاشاتها النجوم أنفسهم تقريبا .

كانت اللغة وسيلة السينما الانجليزية لمرافقة الفيلم الاميركى الى أسواقه .

ومع ذلك فقد شهدت السينما البريطانية بعد الأربعينيات نكسة اقتصادية بسبب استقلال مستعمراتها السابقة واغلاق كثير من الأسواق التقليدية فى وجه منتجاتها .

وفى أواخر السبعينات ، تجمعت استثمارات مختلفة لمحاولة اقالة السينما البريطانية من أزماتها ، والخروج بها من محليتها والعودة بها الى السوق العالمية كانتاج منافس للسينما الاميركية ومرافق له فى أسواقه التقليدية ، بما فيها السوق الاميركية ذاتها .

وقد أغرت النجاحات الأولى وجوائز « الأوسكار » المستثمرين بوضع مزيد من المال فى السينما .

وهكذا كان فوز فيلم « عربات النار » و « غاندى » بالجوائز والأرباح الطائلة ، مشجعا على مزيد من المغامرات الفنية كثرة النفقات .

واستطاعت السينما البريطانية خلال السنوات القليلة الماضية ، بمشاركة أميركية محدودة أن تثبت أقدامها في السوق الأميركية ذاتها وهي أكبر سوق للسينما في العالم . .

لذلك . . لم يكن غريبا أن تتدفق الاستثمارات على السينما البريطانية وأن تغالى شركة « جولد كرست » في مغامراتها الفنية ذات التكاليف الباهظة ، وان تعقد الديون مع البنوك باطمئنان ، ولكن خطأها في الواقع، كان فنيا حيث ان شركة كبرى مثلها لم يكن يتوقع أحد منها أن تنتج فيلما رديئا بهذه التكلفة العالية ولا يفهم ذلك الا على أساس الاهمال الشنيع الذي ارتكبته أجهزتها الفنية، التي سيدفع ثمنه المستثمرون والفنيون والفنانون الانجليز الذين يواجهون اليوم احتمالات العودة الى التقوقع ، والمحلية ، والانتاج الرخيص التكلفة ، أو ينتظرون معجزة فنية بنجاح ساحق لبعض الأفلام الرخيصة التكلفة التي لا تزال في العلب ومن بينها فيلم « المبتدئون » ، وتكلف ٦ ملايين جنيهه ، وفيلم « غرفة تطل على منظر جميل » ، وتكلف ٢ر٥ مليون جنيهه الى جانب فيلم « البعثة » الذي تكلف ١٧ر٥ مليون جنيهه (*) .

(*) بعد كتابة المقال نال كل من فيلم « البعثة » وفيلم « غرفة مطلة على منظر جميل » عددا من جوائز الأوسكار ، ونالا بذلك نجاحا تجاريا خرج بالشركة وخرج بالسينما البريطانية من الازمة .

الأصول العربية ..

النهضة الأوروبية

تناثرت المخطوطات العربية فى أنحاء أوروبا بعد سقوط الأندلس فصنعت عصر النهضة الأوروبية .

وقد أنكرت أوروبا فضل العرب على الغرب مئات السنين بدواعى التعصب أو بادعاءات التفوق والامتياز .

ولكن يطيب لنا من وقت لآخر أن تتخلى أدبيات التاريخ الأوروبى عن ذلك التعصب لتضيف الى معلومات الناس جانبا من الحقائق وصفحات جديدة عن فضل العرب على أوروبا .

وأشهر الكتب الحديثة فى هذا الموضوع كان كتاب « شمس العرب تسطع على الغرب » للمستشرق الألمانية زيغريد هونكه . . بينما أحدث الاسهامات فى هذا الصدد كتاب جيمس برك بعنوان : « اليوم الذى تغيرت فيه الدنيا - نظرة شخصية » .

وقد اعتاد مؤلفو تاريخ العلوم وتاريخ الحضارة الغربية التغاضى عن هذه الأيام الحاسمة فى تاريخ

أوروبا التي باع فيها الغزاة الاسبان مكتبة قرطبة بعد سقوطها ، وكانت تضم أربعمئة وأربعين ألف مجلد ، الى الباعة المتجولين . . وباعوا مكتبة طليطلة بعد سقوطها وكانت تضم أكثر من خمسمئة ألف مجلد !

وباعوا مجلدات المكتبة العامة لغرناطة . .

وحمل الباعة أحمالهم على ظهور البغال في قوافل طويلة ، عبروا بها الهضبة الاسبانية وجبال البرانس وانتشروا بها في أوروبا يبيعونها للطلبة والمترجمين والدارسين . . وتغير بها وجه الحياة في القارة التي عاشت قبلها في الظلام .

وقد دأب المؤلفون الأوروبيون على تحجيم هذا الحدث الخطير أو تجاهله أو انكاره بدواعي عنصرية أو استعمارية تناسب ادعاءاتهم بالتفوق والامتياز .

ولكن بسقوط دعاوى التفوق والامتياز وانتهيار ادعاءات العنصرية في القرن العشرين . . لم يعد انكار فضل العرب على الغرب مستساغا أو سهلا ، وأصبح من الوازد أن تهتم أدبيات التاريخ الأوروبي بطرح أبعاد التأثير العربي في عصر النهضة الأوروبية على نحو يخدم العلم والحقيقة .

الظلام الأوروبي •• ماهو ؟

تعال نلقى نظرة على أوروبا قبل سقوط الأندلس •

كانت أوروبا الممتدة من روسيا الى فرنسا ، ومن السويد الى ايطاليا تعيش عصرا من البداوة والجهل والخوف والترحال لم يعرف الشرق له مثيلا الا قبل آلاف السنين •

ومنذ انهيار الامبراطورية الرومانية في القرن الرابع الميلادى كانت هذه حال قبائل الواندال والانجلو ساكسون والهون والغال وغيرها على السواء •

وابتداء من القرن السادس الميلادى كان الرهبان يتداولون فى أديرتهم كتابا للقديس أوغسطين مؤلفا من انطباعات تاريخية قديمة عن الحياة الآخرة ، ولم تكن أية علوم دنيوية مدونة ، وكان القديس يدعو مريديه لادارة ظهورهم للعالم الفانى والتعلق بالتفكير فى يوم الحساب والحياة الآخرة •

وكان الرهبان يحفظون ذلك الكتاب ويقضون حياتهم خلف الجدران السميكة للأديرة فى عزلة اختيارية عن العالم ، وقد اعتصموا بحصونهم المنيعه ، يقرءون ويكررون قراءة القديس أوغسطين •

وفي القرن السابع الميلادي استطاع بعض الرهبان أن يجمعوا بعض المعارف القديمة التي ترجع الى العصر الروماني وصاغوها في مختارات وملخصات ومقتبسات جمعوها في مجلد واحد صاروا يعلمونه للنشء جيلا بعد جيل .

كانت المعرفة ثابتة . . مثلما كانت رسوم الكنائس ثابتة لا تتغير .

وكانت كل معرفة يملكونها قديمة ترجع الى قرون خلت . . يقرءونها وكأنهم يحلمون بماض أفضل من حاضرهم ويتلهفون على العيش فيه ، بالوهم أن استحالة رجوعهم اليه في الحقيقة .

شارلمان

وفجأة أضاء أوروبا قبس ضئيل وقصير .

فقد تولى شارلمان الملك عام ٧٦٨ م ثم توجه البابا امبراطورا عام ٨٠٠ م . وكان ملكا طموحا وعلى صلة بالخلفاء العباسيين فأمر باستدعاء جميع النساخين في بلاده وأمرهم بالاتفاق على شكل موحد للحروف الهجائية وما ترمز اليه من أصوات ، والاتفاق على أسلوب واحد في تهجي الكلمات . .

هكذا ولدت اللغة الألمانية ، وضبطت الحروف اللاتينية التي كتبت بها فيما بعد جميع اللغات الأوروبية . . في القرن التاسع الميلادي .

كما أمر شارلمان بفتح مدرسة لتعليم النشء في كل كاتيدرائية وفي كل دير في بلاده ، وأمر بوضع كتاب جديد يجمع شذرات المعرفة المتداولة في عصره . فوضع المؤلفون ذلك الكتاب وقسموه الى سبعة أبواب هي :

- الحقائق المتداولة عن الزراعة والحرف .
- نظرية للموسيقى لضبط أغاني الصلوات .
- الحساب لضبط الضرائب والنفقات .
- الهندسة للبناء .
- الفلك لضبط التقويم وحساب الأيام .
- قواعد اللغة والبلاغة لضبط معاني الكلمات .
- المنطق لفهم اللغة .

وقد دونت في هذا الكتاب الشامل كل المعارف القديمة . وتم نسخه وتعميمه في المدارس .

ولكن شارلمان توفي عام ٨١٤ م ، واجتاحت أوروبا غزوات الفايكنج وهي قبائل متوحشة خربت المدن والسواحل ووفدت من الشمال .

فعدت أوروبا الى الظلمات ..

وعادت الفوضى والخرافة والجهالة الى عهدا في
كل أنحاء القارة ..

• وعاد الخوف والترحال •

الأسواق

وبعد انحسار موجات الفايكنج ، استقرت الحياة
الى حد ما ، فعرفت أوروبا الأسواق .. ابتداء من
منتصف القرن العاشر الميلادي ، وبدأت حركة التجارة •

انعقدت الأسواق أسبوعية ، ثم صارت بعضها
أسواقا يومية ، وبدأت عادة الشراء والبيع وتبادل
الانتاج وأول بواذر تقسيم العمل • كما بدأ العمران
يمتد حول الأسواق ، لتنشأ القرى الكبيرة أو المدن
الصغيرة هنا وهناك •

وفي منتصف القرن الحادي عشر أصبحت مدينة
بولونيا الايطالية الواقعة في وسط البلاد وملتقى
الطرق مركزا تجاريا مهما •

ويلاحظ انها ككل المدن الايطالية المعاصرة قد بنيت
حول ميدان كبير ذي أربعة أضلاع •

• قصر الحاكم يشغل أحد الأضلاع •

- والمجلس الحاكم يشغل الضلع الثانى .
- والكنيسة هى الضلع الثالث .
- والسوق هى الضلع الرابع .

نتيجة

ومع ازدياد حركة التجارة لم تكن الأمور على مايرام فى المدينة التجارية الجديدة . . . حيث افتقدت المدينة وافتقد السوق النظام القانونى والقضائى الذى ينظم المعاملات .

كانت الخلافات التجارية أو المدنية تسوى على أساس العرف والعادات والتقاليد القبلية البربرية وبالاحتكام الى الكبراء .

وهذه أحكام فضفاضة ومطاطة لا يطمئن لها سوق .

فالسوق يحتاج الى تشريع ويعتاج الى قاض يحكم بالقانون .

فى عام ١٠٧٦ م عشر راهب اسمه ديو نيرياس على قانون جستنيان الرومانى ، وأعاد نسخه بعد أن أثقله بالشروح والهوامش . ولكن ذلك القانون ظل صعبا على الفهم ، كما أنه وضع فى ظروف مختلفة فلم توافق نصوصه الحال دائما ، واجتروا الكثيرون على الاجتهاد فيه مما دفع البولونيين للنظر نحو النظام القضائى بالأندلس .

قرطبة

إذا أحببت أن تعرف قرطبة في ذلك الزمان من القرن العاشر والحادي عشر الميلاديين . . فان صورتها لم تكن تختلف عن بغداد أو القاهرة أو دمشق في أزهى عصورها .

ولم تكن قرطبة تختلف عن طليطلة أو اشبيلية أو غرناطة الا بأنها عاصمة الأندلس .

هي أكبر مدينة أوروبية ومنارة ثقافية عالمية .

تعدادها مليون نسمة وعمرانها حجمه مائتان وستون ألف مبنى ، وبها ثمانون ألف دكان وثلاثة آلاف مسجد وثلثمائة حمام وقصور ومكتبة عامة تضم حوالى نصف مليون مجلد .

ازدهرت بقرطبة ، وبالأندلس عامة صناعات المعمار والحريير والجلد والحلى والمعادن ، كما عرفت تجارة المحاصيل وفنون الرى والزراعة .

كانت شوارع قرطبة تضيء بالليل وتحفها الأرضفة من الجانبيين ، وأمسياتها غنية بالشعر والغناء والموسيقى ، وأسواقها تبيع الكتب التى ينسخها النساخون على الورق ويزينونها بالرسوم .

ولعل الزائر الأوروبي كان يذهله معمار مسجدها
الكبير بمقرنصاته وشبابيكه المزخرفة بالزجاج وغابة
الاعمدة التي تعتمد السقف أو أسلوب تحميل المبنى على
الأكثاف الحجرية مما يعتبر لغزا معماريا في نظر
الأوروبيين .

أو لعل الزائر الأوروبي كان يذهله نظام النافورات
والفساقي وجريان الماء الى المستويات العالية بالضبط،
ويعجب من ذلك الأسلوب الذي يتيح للفلاحين رى
الأراضي العالية .

وقد كانت قرطبة حاشدة بالعلماء والدارسين
للتفسير والتشريع وعلوم اللغة وعلوم وفنون الطب
والجراحة ، والموسيقى وأنماط السلوك المرفه الذي
نقله الفنان زرياب من بغداد العباسيين وزاد عليه من
ترتيبات الترف .

ولا بد أن الزائر الأوروبي لقرطبة كان يعجب من
تغير أزياء الناس بين الصيف والشتاء ، وسنة بعد سنة،
أو كان يعجب من أنماط السلوك على مائدة الطعام
وتعدد الأطباق وتناول الحلوى بعد الطعام .

وقد كان التسامح الدينى بمدن الأندلس يسمح
للمسيحيين بالاحتفاظ بكنائسهم وباقامة شعائر دينهم
.. مما يضاعف بشاعة ما أقامه الاسبان بعد انتصارهم

من محاكم التفتيش وما مارسوه من اضطهاد للمسلمين
ولأبناء دينهم أيضا . . مما وصف بشاعته التاريخ .

ولم تكن اللغة الاسبانية مجهولة في أسواق المدينة
أو خاناتها ، مما ساعد على اقبال الزائرين وذيوع
أضواء الحضارة العربية .

١٥٠ سنة بعد سقوط قرطبة

سقطت طليطلة عام ١٠٨٥ م بينما كانت بولونيا
تبحث عن نظام قضائي للسوق .

وسقطت قرطبة عام ١٢٣٦ م .

وسقطت غرناطة عام ١٤٩٢ م .

ونصبت في كل مدينة من هذه المدن أسواق لبيع
المخطوطات التي ذاعت شهرتها في أوروبا كلها وحملها
التجار عبر الدروب الوعرة لبيعها في الأديرة والمدارس
والقصور في كل أنحاء القارة .

ويقدر جيمس برك أن النساخين والمترجمين
استغرقوا مائة وخمسين سنة في نقل الكتب العربية
الى اللغات الأوروبية .

عرفت أوروبا خلال المائة والخمسين سنة من سقوط
قرطبة علوما جديدة لم تخطر ببال أحد من قبل ولم تشر
اليها مدونات شارلمان . . كالرياضة والجبر والهندسة
والفلك (مسارات النجوم) والطب والتشريح وعلم
النبات وعلم الحيوان والكيمياء والصيدلة والطبيعة
وعلم الضوء والمعمار والفلسفة .

كما عرفت أوروبا أرسطو على الوجه الصحيح .

وكانت أوروبا قبل نقل الكتب العربية تتناقل عن
أرسطو بعض المأثورات السطحية والمجتزأة ، فعرفت
أركان فلسفته لأول مرة بالعربية ، وكانت نظريته في
المعرفة والمنطق مفتاحا لمنهج جديد يتميز بضوابط دقة
الفهم وسلامة الاستنتاج .

ومنذ وقوع أوروبا على ذخائر هذا الكنز الثمين
تطور التشريع ونظام القضاء وأنشأت بولونيا أول
جامعة تمنح خريجها شهادات معتمدة .

وعرفت أوروبا القياس العقلي ، كما عرفت في
مجال العلم التجربة والاختبار والتحليل والاستنباط .

وأصبح اسم ابن رشد (١١٢٦م - ١١٩٨م) هو
حجة المتعلمين في أوروبا واشتهر بين العام والخاص .

البابا يتحرك

وقد عرف الأوروبيون بالطبع أسباب المطر وهبوب الرياح من الكتب العربية ، فأمنوا بجبرية القانون الطبيعي بحيث يمكن التعويل عليه فى الملاحة وفى الزراعة ..

ولكن هذه الجبرية كانت تناقض نظرية الكنيسة التى كانت تربط الظواهر الطبيعية بأفكارها حول الرحمة واللعنة .

كما أن العلوم الجديدة أحدثت ثورة فى الأفكار التقليدية .. مما دفع البابا عام ١٢١٠ الى تحريم تداول الكتب العربية أو ترجمتها أو البهر بما فيها . فكأن ابن رشد قد نكب مرتين .. مرة فى قرطبة مدينته العامرة اذ اتهم فى دينه ومرة فى روما !

ولكن قرار البابا لم يحدث ما كان مرجوا منه .. فأضرب طلبة جامعة باريس عن تلقى الدروس اضرابا طويلا استمر ست سنوات ، وأحدث الطلبة والعلماء فى مختلف أنحاء القارة شغبا أدى الى مساع بين الطرفين لاحداث نوع من الوفاق على أساس أن الانسان يمكنه أن يكتشف الظواهر الطبيعية وقوانينها بالعقل الذى هو منه الله عليه ، ولكن أسرار الايمان يجب أن يظل موضعها الروح والقلب .

وهكذا رفع الباياء أحكام الحرمان عن العلماء ،
وأصبحت أسماء ابن سينا وابن حزم والخوارزمي
والفارابي والادريسي الى جانب أرسطو من الأسماء
التي يتداولها الخاصة لتمييزوا بمعرفة علومهم .
وسقطت بذلك الأوهام الأوروبية القديمة والمعارف
الثابتة وفتحت أبواب المدن والقرى البربرية الأوروبية
لعصر النهضة وللتقدم العلمي والفني والثقافي
والفكري .

العلوم انسانية

من المجالات التي لا تطرقها جامعاتنا الا نادرا هذا
المجال : تاريخ العلوم .

واعتقد أن تكثيف البحث في تاريخ العلوم العربية
لا بد أن يساعد في حل بعض المعضلات الفكرية التي
يعانيها المواطن العربي المعاصر .

فمع أن أوروبا قد اغترفت العلوم العربية ونشطت
في تنميتها وتطويرها واستخدامها لتطوير الحياة على
وجه القارة واستمدت منها القوة والقدرة على التقدم .

فمنا من لا يزال يتهيب الأخذ من الغرب .

وان كانت أوروبا قد أنكرت فضل العرب واللغة
العربية عليها هذا الانكار الطويل ، فان واجبنا يحتم

علينا ألا ننساق وراء دعاويهم الكاذبة فننكر مثلهم ذلك
الفضل ضمنا . . بوصف العلوم والفنون الحديثة بأنها
غربية الأصل والمسيرة فنتخرج من استردادها ونحن
أصحابها .

انها علومنا التي أضاعت ظلمات أوروبا وأفكارنا
التي أثارت أفكارهم ، فلا محل للتحوط أو التكوّص عن
استردادها وأن ننعم بثمارها وبتطوراتها .

ان ذلك ليس تغريبا أو اغترابا ، فقد نبعت العلوم
من أصلتنا ، وأصالتنا قديرة على استيعابها واستقبالها
بقلب مفتوح .

لماذا تتعلمين العربية ؟

رفعت الفتاة الألمانية خصلة من شعرها الاشقر
النافر . ونظرت الى بعينين صريحتين وقالت :

— سؤال صعب ، فى الحق لا أعرف ، ثم أطرقت
كأنها تتذكر .

— أذكر ان زميلا لى فى المدرسة « عربيا » كان يكتب
أمامى بلفته من اليمين الى اليسار ليدهشنى ، فأعجبني
جمال الحروف العربية . وفتنتنى استداراتها .

ثم نظرت بعيدا وقالت :

— كان زميلى العربى لطيفا وودودا . ثم نظرت فى
وجهى تماما وقالت :

— لم أتجه لدراسة الأدب الألمانى كما يفعل معظم
الطلبة . لا أحب أن أكون مدرسة ، لا تستهوينى مهنة
التدريس .

وتطلعت الى متسائلة ، وانتظرت أن تستأنف ارسال
خواتمها ، فسرعان ما عادت تقول :

— زملائي الذين لا يدرسون الأدب الألماني يتجهون
عادة لدراسة آداب اللغات الأوروبية القريبة : الانجليزية
أو الفرنسية أو الايطالية أو الروسية ، وهم لا يعرفون
عادة ان اللغة العربية وثقافتها ليست بعيدة عن أوروبا،
العربية ليست كالصينية أو اليابانية . وليست مثل
هاتين اللغتين في بعدهما عن تقاليد الآداب الأوروبية
في الواقع ان العربية أقرب الآداب الشرقية الى الذوق
الأوروبي .

سكتت برهة ، ثم ابتسمت وقالت :

— اعترف اني قرأت ألف ليلة وليلة بالالمانية وأنا
بالمدرسة فسحرتني تماما . لا تزال هي كتابي العربي
الأدبي المفضل ، ولكنني اتجه لتخصيص رسالتي لأدب
الباحظ ، انه أيضا سحرني .

وزمت شفيتها كأنها تريد أن تضبط تعبيراتها
بدقة ، وقالت :

— قضيت في القاهرة ثلاثة شهور ، أحببتها جدا ،
زرت القاهرة القديمة والمتحف تكلمت مع الناس
وأحببت حسن ضيافتهم غرقت في الزحام اللامعقول
وفي الضجيج الهائل حتى نسيت الوحدة والسكون

والصمت • زرت الأقصر وأسوان وركبت زورقا في
النيل • أتمنى أن أعود •

ثم قالت :

— امتدت رحلتى شهرا في دمشق • كانت حرب
لبنان في ذروتها • كنت خائفة من الغارات ومن امتداد
الحرب • خوفا جعلنى أهتم بقراءة الصحف وسؤال
الزملاء • عرفت ما لم أكن أعرفه •

ثم تطلعت الى متسائلة :

— هل أجبت سؤالك ؟ هل عرفت منى لماذا اخترت
تعلم العربية ؟

فقلت لها :

— نعم • أنت أحببت العربية كما يحب الناس ، يتسلل
الحب عادة الى القلب باتفاق ظروف كثيرة تبدو غير
ذات شأن فى حد ذاتها فلا نحسب انها تركت فى النفس
أى أثر ثم يدرك المرء بعد حين انه أحب ، فماذا تشكين
من هواك ؟

ضحكت وقالت :

— أشكو صعوبة اللغة ، واعوجاج النطق • وصعوبة
الحصول على المراجع والنصوص ، وندرة فرص السفر
الى البلاد العربية لاجادة النطق والحديث ولاستكمال
جوانب من دراستى •

وقد التقيت بطلبة الدراسات العربية في جامعة برلين الغربية ، كما التقيت بزملائهم ممن يدرسون آدابنا وتاريخنا في إنجلترا وفرنسا ، وكلهم في شرح الشباب قد تزوجوا اللغة العربية زواجا كاثوليكيًا ، فأصبحت مهنتهم وميدان سباقهم وتنافسهم ، ومستقبلهم المهني .

أشعر دائمًا نحوهم بشعور خاص ، فهم عندي أفضل رصيد في الغرب لدعم حضورنا العربي في العالم .
ولا أقصد بذلك مجرد الدعاية للعرب أو الاعلام عن أمانيتهم .

انما أقصد ما هو أبعد من ذلك وأجدي ، فمنهم من سيقدم آدابنا القديمة أو الحديثة للقارئ ، ومنهم من سيعرف بتاريخنا وشخصيتنا القومية ، ومنهم من سيدرس اقتصادنا والبناء الاجتماعي في بلادنا ، ومنهم من سيعرض فكرنا القديم والحديث ويعرف بهما .

انهم الفئة القادرة في المستقبل على وصل الفتق بين الوطن العربي والعالم الغربي ، ذلك الفتق الذي أحدثته ووسعته في الماضي الروح الصليبية الغربية ابان عصور الاستعمار والذي أدى الى غيبة ما يلي البحر المتوسط عن شاطئه الآخر نفسيًا وروحيا وثقافيا وانسانيا مما أدى الى انسداد الطرق الطبيعية بسوء الفهم وسوء التقدير عند المواطن العادي ، عندهم

فعندنا ، وكان له الأثر السيء على القرارات والتوجهات من الطرفين ، معا نعاني منه الى اليوم .

هذه الاقسام الجامعية الصغيرة عندى مناير هامة للثقافة والحضارة العربية وخلايا علمية نحن موضوع عملها فى الآداب والفنون ، فى التاريخ والسياسة ، فمن الحكمة ان نتواصل معها وان نحاول التعاون معها .

ولا يخفى انها اقسام صغيرة ، لاتحظى بما تحظى به اقسام التكنولوجيا أو الثقافات الأوروبية أو الدراسات الغربية فى الجامعات نفسها من اهتمام ورعاية .

ونحن نستطيع بالقليل عمل الكثير فى سبيل دعمها وتسهيل عملها .

ان مجرد اهداء الكتب سيوفر على الاساتذة ما اعلمه من قيامهم بأنفسهم بالرحلة الى القاهرة وبيروت لتسوق الكتب الجديدة أو كتب التراث المطبوعة مجددا .

ان اعارة بعض الاساتذة فى حالة طلبهم وكفالة مرتباتهم يسد نقصا يشكو منه الكثير من تلك الأقسام .

ان استضافة عدد من الطلبة فى دورات منتظمة بالجامعات العربية ولفترات قصيرة سيساهم فى حسن فهم الطلبة لمجريات الامور العربية باختلاطهم بالبيئة الثقافية التى يدرسونها والتعرف عن قرب على طبيعتها

فى الوطن العربى عشرات الجامعات ، ولو نهضت كل جامعة بعبء ضئيل من هذه المهمة العلمية والثقافية الجليلة لكفت الكثيرين من الطلبة والاساتذة بعض ما يلاقون من عناء وصعوبات ، ولكان لذلك أثر كبير على تشجيع دراسات العربية فى الجامعات الاوروبية وعلى دعم هذه الدراسات الممتازة والهامة .

حضرت محاضرة ممتعة للأستاذ المستشرق شتبات عن المسرح العربى ، وتعلمت منه أشياء ، ثم قدمنى لطلبته الذين أمطرونى بالأسئلة عن المسرح فى بلادنا وعن جمهوره وما يحب ، وعن المؤلفين والمخرجين .

فأخذتهم معى فى جولة خاطفة بالقاهرة وبغداد ودمشق والكويت وتونس والجزائر والمغرب ، ووصفت لهم الجمهور والممثلين وقدمت المخرجين والمؤلفين . وأسفوا انهم لا يملكون عددا كبيرا من النصوص وان اقلها مترجم أو منشور بأوروبا .

والواقع انى لست اغالى تعصبا منى للمهنة اذ اقول ان الشعر والقصص والمسرحيات هى مفاتيح الوجدان والافهام ، وان افضل وسيلة للتعرف على شخصية شعب من الشعوب ، على روحه وآلامه وأمانيه هى قراءة أدبه .

تمنيت لو كانت عيون الأدب العربى الحديث فى لغتها وفى سائر اللغات تحت يدى لاهديها لهؤلاء الشباب المثقفين المهتمين المتطلعين للتعرف على الأمة العربية . .

تمنيت لو كان الامر بيدى لافرج هؤلاء الشباب على
مسارحنا واجعلهم يشاهدون رقصنا الشعبى ويستمعون
الى موسيقانا العربية .

تمنيت لو كانت فى بلادنا هيئة مهمة بتزويد
المكتبات والجامعات والاسواق فى أوروبا بالكتب
وشرائط الفيديو كاسيت والبرامج التلفزيونية التى
تقدم فنوننا التشكيلية والتعبيرية والآداب .

هذه المهنة .. !

كنت فى أيام خلت عضوا بـلجنة القراءة لمشروع الكتاب الأول . وكان ذلك المشروع جزءا من برنامج النشر للمجلس الأعلى للفنون والآداب . .

وكان واضعو المشروع قد قدروا ان المؤلف أو الأديب أو الشاعر الناشئ يجد صعوبة فى نشر كتابه الأول أو ديوانه الأول أو روايته الأولى حيث أن اسمه غير معروف للناشرين أو القراء فأراد واضعو المشروع أن يتكفل مجلس الفنون برعاية تلك المواهب الناشئة .
وكان على رأس لجنة القراءة أديبنا الشيخ توفيق الحكيم .

وكلما اقترح بعض أعضاء اللجنة ترشيح كتاب للنشر يسألنا مستنكرا .

— الكتاب جيد نعم ، ولكن ألا تسألون ما مهنة المؤلف ؟

ألا يجوز انه طبيب أو مهندس أو تاجر أو محام
ناجح فى عمله ؟ ..

واذا نشرنا له الكتاب ألا تعلمون انه سيهوى
تكرار التجربة ويهمل عمله ويتطلع لامتهان حرفة
الأدب مثلنا فتقضون على مستقبله المضمون لتجعلوا
الرجل يلاقى مصيرنا ويعانى شقاءنا ويتجرع آلامنا ؟
اننى أهيب بضمائركم أن تسألوا عن الكاتب ولنعلم
أولا ما صناعته وظروفه قبل الموافقة على نشر كتابه !

وكنا نضحك مما يقول توفيق الحكيم .. ونحسب
فى شبابنا أن حرفة الأدب مهما كان فى وردها من
أشواق فهى حرفة لها بهجة يتضاءل جنبها النجاح فى
الطب أو الهندسة أو القانون .

فلما كبرنا وعانينا تذكرنا .. وتمنينا لو عادت
بنا الأيام ..

أظن أن الشاعر الكبير على محمود طه كان ليعيش
حياة أسعد كمهندس وأن ابراهيم ناجى كان لو عادت
به الأيام الى الشباب يختار النجاح فى الطب ..

ماذا تقول فى الطبيب يوسف ادريس أو فى رجل
القضاء سابقا توفيق الحكيم أو لكاتب هذه السطور
الذى تهيأ للدراسات العليا والدخول فى سلك الجامعة
قبل أن تدركه حرفة الأدب ؟

قد عرفت فى شبابى محاميا هو الآن محام كبير اعتزل
حرفة الأدب بعد كتابة قصتين احدهما من أروع
القصص التى ألفت فى سنوات الأربعينات . .

المحامى هو عادل كامل وروايتاه هما «مليم الأكبر»
و « ملك من شعاع » .

فهل أدركه الله بقوة كشف ونفاذ بصيرة فى الوقت
المناسب فلم يفره بالاستمرار فى كتابة الرواية نجاحه
المبكر أو ضغط أصدقائه ؟

إذا كانت السعادة هى لعبة الانسان . . فترى هل
عادل كامل أسعد أم أقل سعادة من نجيب محفوظ .

اننى لا أشكو من مهنتى ولا أود أن يظن ذلك أحد . .
ولكننى فقط أفكر وأتأمل .

وأعتقد فى النهاية ان الانسان لا يختار مهنته فى
الحقيقة وانما يختارها له تكوينه النفسى والشخصى .

ولا أعتقد اننى اخترت مهنتى فى الحقيقة . ولعل
الأقرب الى الواقع أن المهنة اختارتنى وفرضت على
شروطها السارة والتعسة . . السهلة والصعبة . .

كما اختار لى مهنتى كل من شجعنى فى نشأتى
وبعدها ، وكل من اشترى تذكرة لمسرحية ألفتها .

ولا أستطيع أن أحكم وأنا في منتصف الطريق هل
أختارها لي من اختارها أو هل اختارتني المهنة ذاتها
للسعادة أو للشقاء ؟

ذلك سؤال يصعب الإجابة عليه ولا أريد أن أكون
كالحكيم مشفقاً على مصير الكتاب الناشئين أو مثبطاً
لتطلعاتهم المشروعة لاحتراف مهنة الأدب .

الجسارة مهنة سينمائية

يسمونها فى السينما العربية مهنة « البديل » . .
وهى مهنة طريفة . لا يلحظها المتفرج لأن المخرج
والمصور والمساعدين يبذلون كل مهاراتهم لاختفائها .

فعندما يشتبك النجم فى المعركة ويرفع قبضته فى
الهواء مهددا خصمه « الشرير » يهتف المخرج : قف !

فتتوقف الكاميرا ريثما ينسحب من موقع التصوير
كل من النجم والشرير ، ويدخل فى موضعهما « بديلان »
يرتديان ملابس مطابقة ويخوضان المعركة بالقبضات
والركلات وربما بتعطيم الكراسى فوق الرؤوس . .
فاذا ترنح بديل البطل وسقط على الأرض يهتف المخرج :
قف . . وتتوقف الكاميرا ريثما يتنحى البديلان ويدخل
النجم والشرير ليتخذا موضع البديلين ، حتى تقترب
الكاميرا من النجم البطل الراقد على الأرض وقد أحكم
فنان الماكياج وضع الكدمات على وجهه وسيلا صغيرا من
الدم ينساب من شفته !

ولا بأس من أن يلاحظ كل من كان حاضرا في موقع التصوير أن المخرج والمصور والمساعدين يقبلون على البطل وزميله الشرير بعد المعركة مهنيين بقولهم :
برافو يا أستاذ ، كانت معركة مثيرة جدا !

في هوليوود التي ابتدعت هذه الكذبة السينمائية البيضاء لم تعد هذه المهنة تسمى مهنة « البديل » ،
ويسمونها اليوم مهنة « الرجل الجسور » أو « المرأة الجسورة » .

ذلك أن تقدم التقنية السينمائية وتطور مفهوم الاثارة قد دفع الى المهنة بطائفة من أكبر الرياضيين والمغامرين وأصحاب المهارات النادرة ..

فاذا رأيت في السينما سيارة مسرعة على طريق مشرف على الهاوية ، ثم سقوط السيارة في الهاوية وانفجارها واحتراقها .. لاحظ أن بطل هذا المشهد الذي أخفت الكاميرا وجهه هو ذلك « الرجل الجسور » الذي قاد السيارة بسرعة نحو حافة الهاوية ، وفي اللحظة المناسبة فتح بابها في الجانب المضاد لجهة التصوير وتدحرج ليسقط سالما قبل أن تهوى السيارة فوق الصخور .

أو القفز بالسيارة فوق الكوبرى المفتوح بحيث تقطع السيارة مسافة في الفضاء لتحط على الجانب الآخر من الكوبرى وتستأنف دورها في المطاردة .

أخطر من ذلك . . البطل يقود الطائرة الصغيرة ،
و « الرجل الجسور » يكون في موضعه حين تقترب
الطائرة من كوبرى سان فرانسيسكو لتطير طيرانا
منخفضا خطرا من تحت الكوبرى .

أو البيت يحترق ، والبطل يندفع نحو الحريق
لإنقاذ طفل داخل البيت . ثم يستبدل بالرجل الجسور ،
الذى يقتحم النيران ، وتشتعل ملابسه ويحمل الطفل
حتى عتبة الباب ليسلمه للآخرين ويرتمى على الأرض
ليغطيه رجال المطافئ ببطانية مبللة تطفىء النار
المشتعلة بملابسه ، وإذا انكشفت البطانية رأينا وجه
النجم ، ليتم الايهام بأن الذى خاض المهالك هو
البطل . .

تسلق الجبال ، السقوط من السفينة فى البحر ، أو
من الشباك على الأرض . . المشى على الحبل فى السيرك ،
أو قفزة التراييز ، أو ما الى ذلك من المغامرات الخطرة .

هذه أعمال يقوم بها « أصحاب الجسارة » كل فى
اختصاصه ويتقاضون عنها أجورا يسيل لها لعاب
الممثلين الصفار والمتوسطين . .

ولا تظن أن هؤلاء يؤدون أعمالهم دون اصابات . .
فإنها مهنة خطيرة ، ومهما كانت الاحتياطات المتوفرة
لهم فإنهم يقومون بمخاطرات كبيرة .

وهؤلاء منهم فريق من أمهر قادة سباق السيارات ،
ورجال الهبوط بالمظلات ، وطيارون ورجال سيرك
وأكروبات ، وملاكمون ومن المهرة فى المصارعة
اليابانية .. الكاراتيه والجودو .. تركوا الملاعب
والحلبات وميادين السباق الى هوليوود يبيعون بها
مهارات عجيبة .

واذا كان فن السينما كله قائم على أساس انه فن
التصوير وظهور الممثل بالوجه والجسد من كل زوايا
التصوير .. فتلك مهنة تتطلب عكس ذلك على طول
الخط ، فأساسها التخفى وإخفاء الوجه وراء البطل
والنجم والممثل ، والقيام بكل حيل التصوير لإخفاء
شخصية البديل وصورته .

فهي مهنة يتعاقد صاحبها على انكار ذاته ، وعلى
تقديم مخاطراته للممثل هدية خالصة عن طيب خاطر .

ولا يجد البديل غضاضة من أن يتلقى النجم
التهانى بدلا عنه .. من فريق التصوير اذا نجح
المشهد ، ومن جمهور المشاهدين الذين تتعلق أنفاسهم
اشفاقا على البطل واعجابا بشجاعته ومهارته .

فهل يعرف أحدكم مهنة كهذه ؟!

أما أنا فأعرف الكثير من الناس فى حياتنا اليومية
يقومون بالعمل نياية عن آخرين ، ويلبثون فى الظل

بينما الآخرون يتلقون التهانى على انجاز لم يكن لهم
فيه فضل . . فان الحياة تعرف البديل وتعرف «الرجل
الجبسور» فى كثير من المهن ، وتعرف أيضا تواضعهم
وانكارهم للذات تنفيذا لبنود عقد عمل يلزمهم بالظل
عن طيب خاطر ومن كرم النفس . .

الكومبارس

الكومبارس هم تلاميذ المدرسة اذا كان بطل الفيلم هو المدرس .

الكومبارس هم الفلاحون الذين يعملون فى الحقول اذا كانت بطلة الفيلم تغنى أغنية ريفية وهى على صهوة الجواد .

الكومبارس هم مجموع المدعوين لحفلة الزفاف اذا كانت البطلة والبطل هما العروسان . .

الكومبارس مهنة عجيبة فى السينما والمسرح والتلفزيون ، وهى من المهن الفنية ، ولها نقابة بالقاهرة ليست من النقابات المشهورة .

وممثلو الكومبارس محترفون ، فهذا عملهم الأساسى ، ولو دقت النظر وانت تستمتع بمشاهدة أفلام السينما فسترى من بينهم وجوها كثيرة متكررة ، فى الحارة وفى الكباريه ، وفى الريف .

الكومبارس ممثل .. فنان ، أخطائه الشهرة .
وقصته الحزينة تكمن أحيانا في انه ينتظر الشهرة
ويتوقع الصعود .. فهذه هي الطبيعة البشرية ، وان
كان يكتنم دائما ذلك في قلبه ، حتى لا يغضب منه
المخرج أو المساعد أو البطل ذاته اذا أتى بحركة تلفت
له الأنظار التي يجب أن تتركز دائما على البطل وعلى
البطلة .. فيكون نصيبه الطرد .

ويتذكر الكومبارس دائما انه رأى فريد شوقي معه
في المجموعة في اوائل الأربعينات ، وانه زامل مديحة
يسرى في بدايتها مدعوة في الحفلة بينما الأبطال
يتحدثون ، وهي صامتة لا تتحدث .

ويتذكر الكومبارس قصة صعود النجمين من تحت
الى فوق ، مروراً بالمثل الثانوى الى المثل الثانى الى
البطولة ..

وهي قصة تزكى الأمل عنده وتزيد متانة حبل
الأمانى .

واذا دقت النظر أيضا في وجوه الكومبارس في
فيلم من الأفلام ستلاحظ محاولات حذرة للظهور بالوجه
في الكاميرا ، أو الاتيان بحركة تبدو عفوية ، وتبدو
كذلك متعمدة ، لاختطاف الصورة من الممثلين والأبطال
لحظة قصيرة واحدة ، للسطو على الانتباه ، أو ما يسميه
أهل الحرفة سرقة الكاميرا .

وتمر هذه الجريمة الصغيرة رغم أنف المخرج والمصور ، لأن إعادة تصوير المشهد يكلف مالا ، أو لعل المخرج يقول لنفسه : طيب يا شاطر • سيطير جهداك فى المونتاج تحت المقص ، ولن تجد رزقك عندى بعد اليوم •

الكومبارس يعتقد انه فنان لا يقدره المخرج والمساعد ، أو المنتج ومدير الانتاج •• وانه لو حصل على فرصة واحدة حتى فى دور صغير ، فسيقفز قفزة الصاروخ الى القمة ، ولكن الفرصة لم تأت بعد لأن الحظ معكوس ، ولأن له اعداء يكيدون له •

وقد شاهدت كثيرين من كومبارس المسرح ، حين اعداد وتنفيذ مسرحيات لى ، خاصة حين كان يخرج لى هذه المسرحيات الفنان الكبير الراحل عبد الرحيم الزرقانى •

فقد كان عبد الرحيم يحب توظيف عدد اكبر من الكومبارس ، لاسباب ليست فنية ، وانما لاسباب انسانية وكان يردد : المركب الى ما فيها لله تفرق •

فى مسرحية سليمان الحلبي التى أخرجها لى عبد الرحيم مجموعات للفلاحين وعصابة لصووص وجنود فرنسيون وحفلة وحارة • وكنت أتوقع أن يقوم

عدد محدود بكل هذه الأدوار .. وعندهم الوقت لتغيير الملابس ..

ولكن عبد الرحيم رحمه الله أسند كل دور واحد لشخص واحد ، فكنت اذا دخلت بين الكواليس أشعر كأنى أركب أتوبيس شبرا من زحام الناس المنتظرين دخولهم للمنصة على أطراف أصابعهم ، أما غرفة المكياج فقد تحولت الى صالة انتظار المحطة قبل وصول قطار الصعيد ، من الزحمة وضباب السجاير واللفظ ، فتد صار عبد الرحيم يجمع أفرادا للكومبارس طوال التدريبات حتى بلغ عددهم مائة وخمسين فردا !

وكنت أتندر مع أصدقائى الفنانين بهذا كله ونتغامز على عبد الرحيم وحبه للخير . وكنا شبابا .. لذلك لم نكن نلاحظ ما فى تندرنا من غلظة .

ولكن مسرحيات عبد الرحيم كانت دائما ناجحة ، وكان قلبه الكبير هو أيضا مصدر تلك الروح الانسانية العالية التى يتميز بها اخراجه المسرحى .

الى أن فوجئنا عبد الرحيم وأنا ، أثناء التصوير التلفزيونى لمسرحيتى « على جناح التبريزى وتابعه قفة » بمشهد لا ينسى .

كان التاجر يزجر الشحاذين فى السوق وأحد الشحاذين يحتج بقوله : سأشكوك ..

ففى يوم التصوير التلفزيونى تقدم الشحاذا
الكومبارس فى مواجهة الكاميرا ، واحتل بذلك الصورة
احتلالا بالقوة ، وهتف بالتاجر : « سأشكوك • تضرب
شحاذا أثناء تأدية وظيفته ؟! جناية يعاقب عليها
القانون ! » • •

واضطريت لذلك التبجح الجرىء على النصر وعلى
نجوم المشهد • • ثم تنبعت الى عبيد الرحيم بجانبى
يضحك ملء قلبه وهو يقول : « عايز يمثل ابن كذا ؟!
بعد أربعين سنة كومبارس عايز يمثل ! » •

الواقع ان كل الكومبارس يريدون التمثيل ،
ويتحينون الفرصة ، لا يصددهم الا الخوف من غضب
المخرج والمدير وسائر الفنانين ، وغضبهم يهدد بقطع
العيش ويجعل الرزق أصعب • •

الا أنى لدى دائما عزاء واقعى للكومبارس • •
وهو أن النجوم فى كل مجال هم نجوم لبعض الوقت ،
ونجوم فى المكان المحدد • • بينما هم أنفسهم بعد ذلك
الوقت ، وخارج المكان المحدد ليسوا الا مجرد كومبارس •

اشباع الرعب .. فى الأدب والسينما

يدهشنى دائما حرص التلفزيون البريطانى ان
يختم سهرته آخر المساء بفيلم من أفلام الرعب التى
ترافق أشباحها المشاهدين فى طريقهم الى فراش النوم!

ولكن تأمل هذا المزاج البريطانى العجيب يقودنا
الى ملاحظة أن الأدب الانجلو سكسونى أى الانجليزى
الأمريكى هو أكثر الآداب العالمية ميلا الى هذا اللون
المرعب من القصص التى نقلت الى ملايين القراء فى
العالم تلك الوسوس الانجلو ساكسونية الفريدة .

أول مخلوقات هذا الرعب الأدبى كانت رواية
«دكتور فرانكنشتاين» التى صدرت عام ١٨١٨ ، ونهج
الأدباء ثم كتاب السينما على نهجها سلسلة أفلام
فرانكنشتاين المخيفة والتى تصل الى عشرات وربما
مئات الأفلام .

والعجيب أن هذه الرواية المظلمة من « الأدب
النسائى » وأن مؤلفتها التى كتبتها وهى فى سن ١٩

سنة هي « ماري شيللي » زوجة الشاعر الخالد « شيللي »
أكبر وأرق شعراء القرن التاسع عشر وزعيم المدرسة
الرومانتيكية الانجليزية والعالمية ، وقد كتبت ماري
روايتها العجيبة أثناء شهر العسل الذي قضاه الشاعر
وزوجته في فينيسيا بإيطاليا . . مدينة الأحلام
والجندول !

ورواية فرانكنشتاين الأولى تروى عن طبيب صنع
مسخا بشريا يتمتع بقوة خارقة ويتميز بقبح غير عادى
يثير الخوف .

وقد كان المسخ تعيسا ووحيداً فأراد الدكتور أن
يصنع له وليفة تسليه ولكنه حطمها فيما بعد وندم على
صنع المسخ الأول الذى غضب وقرر الانتقام .

وقد لاحق الطبيب المسخ ولاحقه فى أنحاء العالم
حتى استطاع المسخ أن يقتل الطبيب فى قارة أنتاركتيك
الثلجية وضاعت آثاره هناك .

وقد عاش قراء الأدب فى ظل الرعب الفرانكنشتاينى
حتى طبعت رواية « مسالة ترانسلفانيا » وهى أولى
روايات مصاصى الدماء « الكونت دراكيولا » .
كتب الرواية « برام ستوكر » الانجليزى الجنس ،
الاييرلندى الاقامة عام ١٨٩٧ .

وهو الذى ابتدع كل صور دراكيولا وعاداته أو
ضروراته الطبيعية ، فهو ينام فى تابوت بالنهار ويحيا

في الليل ، ويتغذى بامتصاص دماء ضحاياه ، ولا يموت
الا بطعنة في القلب بقضيب من الخشب .

وقد تخرج ستوكر من جامعة دبلن واشتغل موظفا
وناقدا مسرحيا الى أن عمل مديرا لمسرح الفنان الكبير
ايرفنج وهو من أكبر الممثلين الانجليز في القرن
التاسع عشر .

وكتب ستوكر رواية دراكيولا على هيئة مذكرات
يروى فيها جوناثان هاركر مغامراته في ترانسلفانيا
مع دراكيولا الذي انتقل الى لندن حتى تغلبت عليه
الناس وقتلته .

واقتبست الرواية للمسرح عام ١٩٢٧ ولقيت
نجاحا كبيرا ثم انتقلت الى السينما في هوليوود لتكون
أول فيلم في سلسلة أفلام طويلة .

وقد عرف الأدب الأمريكي الرعب أيضا في قصص
ادجار ألان بو ، كما عرف الانجليز قصص القتل
والشر والقوة الغاشمة في روايات شرلوك هولمز للكاتب
سير آرثر كانون دويل ثم في روايات الجريمة للكاتبة
أجاثا كريستي .

ولكن أشباح الرعب لم تقتصر على تلك الشخصيات
أو الأدباء ، فقد اشتهرت في عالم القصة والسينما
شخصيات « دكتور جيكل ومستر هايد » وقصتهما تروى

أن الدكتور جيكل اخترع عقارا يستطيع أن يخدر
الخير في الانسان ويطلق نوازه الشريرة . . وقد
جرب العقار على نفسه ثم فقد السيطرة على نوازه
الشريرة .

وقد كانت هذه الرواية دراسة أدبية واجتماعية
للجريمة ونوازع الشر باعتبارها مرضا يمكن السيطرة
عليه .

وفي الأدب الانجليزي أيضا عدة روايات تثير الرعب
مثل « صورة دوريان جراي » للكاتب « أوسكار وايلد »
فضلا عن الشخصيات الشريرة الشهيرة في مسرحيات
شكسبير مثل « ريتشارد الثالث » و « ماكبث » .

وقد انتقل هذا المزاج الانجليزي الى هوليوود بكثافة
حيث ابتدع المخرج الانجليزي الأصل « الفريد
هيتشكوك » أجواء الجريمة والمفاجأة في الشاشة الكبيرة
بنجاح جماهيري .

وقصص الرعب تنتمي الى فرعين أساسيين . .
الخوف من الطبيعة ، والخوف من الشر البشري ،
فالخوف من الطبيعة أو ما وراء الطبيعة يضم قصص
الأشباح أو الكائنات الخارقة القوة مثل القرد كنج كونج
أو الحيتان البحرية أو كائنات الفضاء « أي تي »
وغيرها .

وقصص الخوف من الشر البشرى تضم حكايات
الجريمة والانتقام والقتل والسفاحين .

وأغلب هذه القصص انجلو ساكسونية أى أنها
أساسا انجليزية مع اضافات أمريكية ..

وقد حاولت آداب أوروبية أخرى المساهمة فى هذا
المجال الأدبى والفنى الذائع ، ولكنى أظن أن أكبر
قاعدة للقراء ومشاهدى السينما الذين يطلبون هذا
اللون من الفن هم الانجلو ساكسون، لذلك يظل الانجليز
والامريكان أكبر المساهمين فى هذا المجال العجيب .

وقد تأمل كثير من النقاد وعلماء النفس هوى
الجمهور لصور الرعب فى الفن ، وعزا بعضهم هذا
الهوى الشاذ الى النوازع البشرية الغريزية للتألم
والايلام (المازوكية والسادية) - وعزاه البعض الى أن
النفس البشرية تحتاج الى كل ألوان الانفعال ولا تصح
النفس الا بالشعور بالفرح وبالحزن ، بالطمأنينة
وبالخوف ، وبالغضب وبالرضا .. وان تداول النفس
لهذه الانفعالات يحقق لها التوازن الصحى السليم .

كما أن بعض الدارسين يزعمون أن الرعب
السينمائى وقاية من الخوف فى الحياة ، وان هذه
الآفلام والقصص تفعل فى الانسان فعل التدريب
بالذخيرة الحية للجنود ، فتعطيهم حصانة ضد الخوف من

المعركة في الميدان . . فهذا الخوف السينمائي في الواقع يعطى المشاهدين حصانة ومناعة ضد الهلع من ظروف الرعب المدني في الحياة اليومية ، كالرعب من النصوص أو المواصلات أو الحرمان أو الشقاء .

ولكن اذا صح هذا . . فلماذا تميز الانجلو ساكسون بهذا اللون من الفن ؟ . . ولماذا يتفرد التلفزيون الانجليزى والامريكى بنهاية السهرة نهاية مرعبة ؟!

ان باحثين اجتماعيين آخرين يصرون على ضرورة تنقية برامج التلفزيون من صور الرعب والدماء والعنف والقسوة لأن مردودها على نفوس الشباب سلبية ومثيرة لغرائز العنف لدى المشاهدين .

ومن العجيب أن التلفزيون الأوروبى الغربى الوحيد الحريص على تخليص برامجه من العنف الدموى والرعب السينمائي هو تلفزيون ألمانيا الغربية . وذلك بعد خلاص ألمانيا من كابوس الرعب النازى .

ولكن ألمانيا ذاتها لم تسلم من عنف الشباب ومن الارهاب الدموى فى جماعات «بادر ماينهوف» وحوادثهم الدموية .

فلا تزال المسألة محل جدال .

اضراب الحروف العربية

ما أن أجلس فى المقهى . وأنشر صحيفتى لأقرأ ..
يتسلل الى مائدتى . ويجلس براحتة ..

فاذا جاء خادم المقهى وطلبت قهوتى أشار اليه أن
يأتى له بمثلها . ويبتسم لى معتذرا ومتحذرا من أن
أبدى امتعاضا أو صدا ..

ولكنى لم امتعض أبدا من تطفله على ..

على العكس .. كنت فى قرارة نفسى أرحب بمقدمه
.. دون أن أفرط فى اظهار ترحيبى له ، تحسبا من
تشجيعه على الغلو فى الفضول .. وهو حذر طبيعى
اكسبته ايانا عاداتنا البورجوازية الصغيرة فلم تقيده
انطلاقنا فى السلوك الاجتماعى فحسب ، بل قيدت
أيضا وللأسف خيالنا ونزقنا وروح المرح فى قلوبنا ..

كنت أرحب به - مع أنى أخفى ذلك عنه لما يبادرنى
به غالبا من غرابة التصور ، واستقامة الأوهام .. اذا
صح عندك هذا التعبير .

جلسنا نرشف قهوتينا ذلك اليوم وهو ينظر الى
نظرة ثابتة خطيرة .. ثم مال على وهمس :

صدر الأمر بتعطيل الدراسة في المدارس . توقفت
اليوم الصحف عن الصدور . أغلقت جميع المطابع .
جف المداد في الحابر . استولت الشرطة المدججة
بالسلاح على تقاطعات الطرق . الناس تولتهم رجفة ..

وتلفت حواليا حذرا ، ثم أضاف :

— انعقدت المحكمة تحت الحراسة المشددة ، وقد
وقف في قفص الاتهام السبعة والعشرون حرفا عربيا .

كنت هناك .. في المحكمة .. يا خير ! .. تكلمت
الحروف تحت لمقات أضواء آلات التصوير .. قالت :

« نحن الحروف العربية السبعة والعشرون قررنا
الأضراب .. »

« لن نصطف لكم في المطابع بعد اليوم .. »

« لن نرسم لكم بالأحبار .. »

« لن يسوقنا القلم أو ينتظمنا السطر .. »

« نحن نحتج عليكم .. »

« نحتج على الكاتبين بالضاد .. »

« فلقد عشنا في أزمنة خالية ، كنا فيها علامات
الصدق وإشارات الحقيقة .. »

« فلما بلغنا أيامكم جعلتمونا علامات للكذب
وإشارات للنفاق .. »

« عشنا أزمنة خالية ، كنا نصطف للوحدة القومية ،
تماماً كأواصر الدم .. فلما أدركنا أيامكم .. صرنا
نوقف ونفتش في نقاط الجمارك المنتشرة في بلادنا .
ونصادر ممنوعين من العبور كالمجرمين .. »

« عشنا أزمنة خالية علامات على شرف الكتابة ،
وعلى عزة التنوير .. فإذا نحن في أيامكم نساق كالعبيد
ونسجل بالعنف على السطور لنصطف للغثاثة والجهالة
والتزييف والتعمية والتفجير .. »

« تكتبون اللباقة وأنتم تعنون النفاق

« تكتبون الحكمة .. وأنتم تعنون التفريط

« تكتبون التنمية .. وأنتم تعنون التبيد

« تكتبون العصامية .. وأنتم تعنون اخفاء
المسروقات .. »

« لو يتم أعناقنا ، وأبليت استقامتنا .. حتى مج
القارئ وزهد السامع وكاد ينفذ نادينا .. »

« لهذا أضربنا »

قال محدثي :

- فهب ممثل الادعاء يشير الى الحروف العربية
بأصبع الاتهام الصارم ، وصاح : هكذا يا حضرات
القضاة اعترف المتهمون بصراحة وجلاء انهم قد ارتكبوا
جريمة الاضراب والامتناع عن العمل . وأينما يذهبون
في أرجاء الوطن العربي فسيجدون في انتظارهم العقاب
والسجن جزاء وفاقا على ما اقترفوا من ذنب » .

تلقت محدثي حوالية بحذر ثم أضاف :

- رأيتهم يساقون في عربة السجن بعيني وانضموا
الى عاثرى الحظ من سائر المساجين .

ضحكت منه ما شاء لي الضحك .. وهو ينظر الى
مفتوح العينين من الدهشة . فقلت له :

- هذه صحيفة اليوم في يدي ، فكيف تفسر أنها
طبعت في نفس الوقت الذي تزعم أن الحروف أضربت
فيه ، وقبض عليها وزج بها في السجون ؟

نظر الى نظرة كلها استرابة في أن أكون غيبيا
الى ذلك الحد ، وكلها مظنة أني قد أكون أقصد الهزء
به .. ثم قال بصوت ثابت :

- ألا تعرف أن ما يصفه المصففون في المطابع ،
وما تطلع علينا به الصحف .. إنما هي حروف بديلة ،

صنعتها بناء على طلب عاجل أرقى المصانع العالمية
الالكترونية ونقلتها بالجو على عجل حتى تسد النقص؟
ألا تلحظ أنها حروف أجنبية خائفة طيعة ، رغم براعة
طبخها ومشابقتها التي تكاد تكون كاملة لحروفنا
الأصلية .. لولا أنها حروف تزيد القارئ حيرة
لا تزيده قناعة ، وتزيد السياق لبسا وغموضا ..
لا تزيده وضوحا وإبانة .. غير ان القراء يقرءون
فلما يعجزهم فهم ما قرأوه يعززون ذلك الى كثرة
مشاغلهم ورهق أبدانهم وتكاثر همومهم ..

ثم أشاح عنى بوجهه ، وهمهم كأنه لا يخاطبني ..
قال :

— رفع تلميذ صغير فى الفصل اصبعه ، وقال :
يا أبله .. أنا لا أفهم ..

« فاحمر وجه المعلمة وكظمت غيظها ورفعت اصبعها
معدرة فى وجه الطفل وقالت : احفظ جيدا ما هو
مكتوب أمامك فى الكتاب حتى لو لم تفهمه .. والا فلن
تنجح ولن تنال الشهادة ، وستصبح شحاذا فقيرا
لا تجد قوت يومك ، فهمت ؟! .. »

« قال الطفل معتذرا : هذا فهمته جيدا يا أبله .. »

« هكذا ينشأ أطفالنا وقد رسخ فى عقولهم الباطنة
ذلك التحذير الخطير ، ليصبحوا قراء جيدين لصحف

غامضة وكتب ملفزة . . وينمو معهم وتحت جلودهم
شعور جارف بالاغتراب في وطنهم ، يدفعهم بالحاح
للهجرة والسفر الى الخارج ان واتى الحظ . . أو الهجرة
والسفر الى داخل الذات والنفس ان لم يوات الحظ
فيصبحون الباحثين عن خلاصهم الخاص ماديا أو روحيا ،
لا مبالين بالآخرين وغائبين وهم حضور ، مغيبين وهم
في حالة الصحو . .

« أنظر في عيون الناس يا أستاذ . . واقرأ » .

ثم سكت . . وانصرف عني ساخطا . .

شرب قهوتي ، وتطلع في عناوين صحيفتي . . ثم
قام عني يبحث عن أستاذ آخر يشرب معه القهوة
ويحدثه بأوهامه . .

ضبطت نفسي وأنا أتأمل ما قال :

فمن قصور خيالي وقصر أجنعتي ضحكت من نفسي
ومما قال ، ولما ضحكت قلت : اللهم اجعله خيرا ، لخوفي
من أن أكون قد استمتعت بما قال استغفرت الله ،
وعدت الى حالى . .

أكملت قراءة صحيفتي . . ولكنى للعجب شعرت
بعد ساعة أن المتطفل الوغد قد نزع من نفسي كل قدرة
على الاستمتاع بما أقرأ ، وزهدنى فيه .

لا أحب أن ينتزعني أحد من متعتي .. حتى متعتي
بأوهامي .

وان كان المجنون قد فعل ذلك باغراقى فى أوهامه ،
فكيف بالله تستطيع الأوهام أن تنتزع الخاطر مما هو
حقيقى .. وحتى ان لم يكن عالم الكتب والصحافة
حقيقيا ، وكان استمتعنا به وهما من الأوهام ..
فكيف بالله تستطيع الأوهام أن تزيع الأوهام ؟
وأين يا صاحبنى هو عالمنا الحقيقى !؟

لغة الملابس

فى بلادنا مثل شعبى سائد يقول : كل ما يعجبك
والبس ما يعجب الناس .

وهو بيت القصيد فى قضية الملابس . .

فالمرء يلبس ما يجعل مظهره لائقا فى عيون
الآخرين . . انه رسالة الفرد للمجتمع يعترف فيها
بالتوافق والانتماء .

وحتى الشذوذ فى الملبس رسالة من الفرد للمجتمع
لا تختلف عن رسالة صاحب الملبس المتوافق . انها رسالة
تقول انا متمرد على طريقتكم أو أنا أريد أن أسليكم
وأضحكم وأثير دهشتكم .

ومن قوة العنصر الاجتماعى فى الملبس نشأت المودة
وسيطرت على بازارات الدنيا كلها .

لذلك انت لا تستطيع أن تدخل ناديا فى بريطانيا
بغير ربطة العنق (الكرافات) ولكن الناس هناك

مهدبون ويضعون على الباب كرافتات حرة من كل الألوان
يربطونها لك قبل دخولك . . حتى لو كنت لابسا فانلة
برقبة . . لا يهم سيديرها البواب حول رقبة الفانلة
ويدليها على صدرك ويفتح لك الباب بأدب .

وفى الواقع أنك اذا أزمعت شراء ملابس لك فتذكر
انك لا تدفع ثمن القماش ، القماش أرخص ما فى
قطعة الملابس التى تشتريها ، وأثمن شئ فيها هو
المودة . .

فلا تدهش مثلى اذا ذهبت لشراء مايوه للاستحمام
فى البحر ، ولاحظت أن ملابس البحر هذه كلما قصر
قماشها زاد سعرها ، وكلما زاد قماشها قل سعرها .

اذا كنت مثلى شرقيا محتشما فسيسعدك أن طلبك
سيكون أرخص المايوهات التى يعرضها عليك البائع . .
وهذا مغزى المثل الشعبى السائر الآخر : الفقر حشمة
. . ومعناه . . اذا كنت فقيرا قليل النقود فستضمن
لنفسك الاحتشام فى الملبس .

ولكن خذ المايوه مثلى واذهب الى البلاج الأوروبى . .
وبعد قليل ستحس بالحرج من الناس حيث ستكون
وحيد عصرك المحتشم فى مكان ليست الحشمة من قيمه
الاجتماعية .

المايوهات هنا كلها تختلف ولا تبلغ فى حجمها أكثر

من أوراق التوت . . وانت وحدك متدثر بورقة شجرة
الموز كأنك مقبل من عصر غير العصر .

الزم مكانك رغم ذلك ، ولا توغل في الشاطئ . .
لأنك ستصاب مثلي بالصدمة اذا وصلت نهايته ودخلت
من باب صغير الى قسم من البلاج مخصص للعرافة تماما
. . رجالا ونساء وأطفالا كما ولدتهم أمهاتهم . .
يمرحون على رسال الشاطئ، ويلعبون مع الألعاب
المختلفة بلا حرج .

حرج ؟! هل قلت حرج . . لا يشعر بالحرج هنا في
الواقع الا شخصى الضعيف . . مع انى ألبس المايوه . .
قل ربما بسبب أنى ألبس المايوه . .

ولكن لاحظ هؤلاء الأروبيين وعاداتهم المدهشة . .
ان أحدهم لا ينظر الى الآخر نظرة تخرجه ، أو تخرجها
ما تشاء . .

انت فقط المتلبس بالنظر هنا وهناك نظرات
مخرجة .

أقصر . . والا زجرتك العيون زجرا . .

ولاحظ حتى وانت فى الأتوبيس ، فى المترو ، فى
المقهى ، فى الشارع . . الأوروبى فى أى مكان لا ينظر
للآخرين أبدا . . انه ينظر دائما فى الفراغ الموجود
بين الناس ، فاذا تحدث اليك نظر اليك فى وجهك
تماما .

وقد نبهنى صديقى الرسام الى لوحات الفنانين
التأثيريين ، وهم أول من رسموا عامة الناس فى القرن
التاسع عشر . . فى المقهى وفى الحديقة وفى الشارع .

نبهنى صديقى الفنان لأن ألاحظ أن الناس فى
لوحات هؤلاء الفنانين المرسومة فى أماكن عامة تؤكد
نظرات الناس المتباعدة وهم متقاربون لا أحد ينظر
لأحد . .

لذلك صرت ألاحظ هذه الظاهرة فى المواصلات
العامة . . لا عين تحط عليك أبدا ، رغم الزحام ووجود
عشرات الناس حولك . . بل قل رغم غرابة مظهرك
الأجنبى ، وهذه الطاقية الباكستانية العجيبة التى
أحرص على وضعها على رأسى فى الشتاء .

وانت أيضا ، اذا كنت حريصا على اللياقة . . أو
اذا قررت الخضوع للقاعدة الاجتماعية الشائعة خوفا
من نظرات الزجر خصوصا من عيون الآنسات . .
لا تحط نظرك على أحد أبدا .

ولكن كيف تضمن فى هذا الزحام المختلط أن
تضبط شروء عينيك طول الوقت ، وتصبر على هذا
الجمود ؟

اذا تصادف وسقطت نظراتك عفوا وبلا قصد على
وجه هذه الحسناء ، وتبين لها عدم التعمد . . فى

التقاء العيون ، عستراها تبتسم لك ابتسامة قصيرة
معتذرة فابتسم لها ابتسامة قصيرة معتذرة لتتم المجاملة
.. ولكن لا تظن بعد ذلك الظنون ويبعد بك الخيال
فترتكب ما تندم عليه ..

بل عد الى ما كنت فيه .. من تركيز النظرات فى
الفراغ الموجود بين الناس كما فى رسوم الفنانين
التأثيريين .

وعد معى الى قضية الملابس .

اذا كنت فى أوروبا فى مكان عام .. فى المقهى أو
المطعم ، فى المترو أو الحديقة ، فلن تستطيع تحديد
الموقع الاجتماعى للفرد بدليل من ملابسه ..

وستلاحظ أن الملابس فى بلادنا تختلف وظيفتها
عن المألوف فى أوروبا . فالملابس فى بلادنا تعدد طبقة
لابسها وموقعه الاجتماعى .. وتتفاوت فى مظهرها
صعودا وهبوطا اختلافا كبيرا ..

الملابس فى أوروبا متنوعة جدا ، ولكنها تتشابه
فى مظهرها ولا تستطيع أن تميز بالنظرة العابرة دليلا
على موقع لابسها الاجتماعى .

تستطيع فقط أن تستدل من ملابس الناس على
أعمارهم ..

فالشباب لهم طراز فى الملبس ..

والكبار لهم طراز ..

النزهة فى الحديقة لها طراز ، والرواح الى سهرة
فى المسرح لها طراز .

وفى البازارات أو المحلات الكبرى ستجد الملابس
كلها على الموضة .. متفاوتة الأسعار لكنها متشابهة فى
المظهر العام ، متماثلة فى الألوان .

ولعل الملابس فى أوروبا من مظاهر الديموقراطية
وانتفاء الامتيازات الطبقية .

ولفقدان الديموقراطية فى بلادنا ينشأ حرصنا على
اظهار مركزنا الاجتماعى بالملبس ، لنحظى بما نستحق
من احترام ، وخشية أن نتعرض فى الزحام الى جلالة
غير مقصودة لا نحب التعرض لها .

لذلك أعرف أقارب وأصدقاء يعرصون رغم ضيق
امكانياتهم على المحافظة على مظهرهم الاجتماعى بالملبس
الغالى بما تبهظهم تكاليفه وبما يضمن لهم مظهرا
اجتماعيا ربما كان أرفع من موقعهم الحقيقى .. توكيا
للجلالة وتوخيا للاحترام .

وهذا ربما لم يكن ضعفا فيهم ، وانما هو ضعف
اجتماعى مخل .. خاصة فى مجتمع يرفع شعارات
التنمية ويميز العاملين على الأثرياء .. افتراضا .

ولعل هذا هو السبب في التسابق الطائش في
استيراد الملابس ومحاولة تهريبها من المنطقة الحرة
ببور سعيد وغيرها والاستيراد بدون تحويل عملة الى
آخر مسلسل المشاكل الاقتصادية التي تعاني منها مصر
بالذات .

ولكن اذا لم يستطع المرء مكافحة العناء أو النفقات،
وضمن المظهر الاجتماعي بالملبس . . فماذا يفعل . .
انه يعتصم بالاحتشام وهذا أحسن من الحسد
والشغب .

وربما كان هذا هو العامل النفسى والاجتماعى
الذى أشار اليه كثير من الكتاب فى صدد اقبال
البنات على الحجاب . . بعد ستين عاما من ثورة السفور
التي قادتها الزعيمة هدى شعراوى واقرنت بتعليم
وتوظيف البنات .

ان الافراط فى الاحتشام افراط فى الرفض
للتبرج وتمرد عليه .

وفى مجتمع يتبارى الأقوياء فيه بأسلحة المظاهر
ويتباهون بالثراء ويتبجحون بالقدرة على البذخ

- والاسراف •• أصاب بعض الشباب التمرد على المظاهر والاحتجاج عليها باعلاء قيمة الاحتشام تنديدا بمن يظنون أن سلاح العصر هو الثراء واخزاء لهم وردا لاجتياحهم المجتمع بقيم جديدة هى فى الواقع مبتذلة •
- ان الملابس لغة اجتماعية فصيحة •
- فاقراً معنى ملابس الناس •

أسهل سرقة

أذاعت المكتبة القومية ببرلين الغربية انها خصصت ضمن ميزانيتها هذا العام مبلغ ثلاثة ملايين مارك (حوالى المليون دولار) لتعويض الكتب التى تسرق من المكتبة !

كما أذاعت المكتبة أن أكبر نسبة من الكتب التى يسرقها المترددون هى الكتب الدينية . .

ومعنى ذلك عندى أن المتدينين الألمان ربما لا يستنكفون اقتناء كتب استعاروها من المكتبة . . واحتفاظهم بها هو فى حد ذاته بركة تجب أى ذنب يترتب على اختلاسها .

أو لعل معناه أن أولاد الحرام الألمان قد أظهروا أخيرا ميلا الى التدين ونزوعا للتوبة .

وسرقة الكتب فى الواقع هى أسهل سرقة . وكثير من الناس لا يعتبرونها جريمة على الاطلاق . فمعظم الناس

يعتبرون اقتناء الكتب شرفا وامتيازاً لصاحبه ووجاهة من نوع خاص تنفى أى احساس بالعار قد تنطوى عليه طريقة اقتناء بعض هذه الكتب .

وقد كانت عادة سرقة الكتب منتشرة بين طلبة الجامعة على عهدى بكلية آداب جامعة فاروق الأول (الاسكندرية حالياً) منذ عشرات السنين ، وكانت السرقة حينذاك تحمل عنوان الاستعارة . . والاستعارة بالمعنى القاموسى لا بد أن تكون مؤقتة ، ولكن ربما كان جواز الدوام للاستعارة واردا فى بعض القواميس .

كان الأستاذ ابراهيم اللبان يدرسنا الفلسفة ، وكان يتردد على مقهى بمحطة الرمل فى أول المساء ، وكان من تواضعه وطيبته نفسه يدعونا لمجالسته فى المقهى ويدفع الطلبات .

لا أعلم كيف كان يحتمل عجر وبجر شباب مثلنا من طلبته ، ولكنه حين سمع بعضنا يشكو من عادة سرقة الكتب تحت زعم الاستعارة قال :

— المثقف يستعير الكتاب اذا عز عليه شراؤه ، ولكن الجاهل وحده هو الذى يعيد كتابا استعاره !

وكانت كلماته عزاء للسارق والمسروق . . فما ألطف ما قال . .

وقد كنت مرة قد استعرت كتابا من الصديق المرحوم عبد الرحمن الشرقاوى ، ومرت الأيام ، انتقل هو من بيت الى بيت ، وانتقلت أنا من بيت الى بيت . . مع ما يستتبع الانتقال من ارتباك وضياح أشياء . .

فبعد عشر سنوات بالضبط ذكرنى عبد الرحمن بلطف ان عندى كتابا له وطلب استرداده برقة .

كنت قد نسيت ذلك تماما، ولكن بالبحث فى مكتبتى وجدت الكتاب وأعدته له وأنا أتعجب غاية العجب . . لا من انى نسيت ، ولكن من انه تذكر .

ان هذه السرقات مع ذلك بسيطة ويمكن غفرانها .

ذلك أن سرقة الكتب انتقلت بعد ذلك من مرحلة الى مرحلة . . حتى شهدنا فى جيلنا سرقة الكتب بالجملة .

وأول من كان السبب فى انتشار هذا المرض الوبيل . . موظف بوزارة المالية المصرية . .

وتبدأ قصته بعد تأميم قناة السويس والعدوان الثلاثى على مصر وتمصير المصالح الانجليزية والفرنسية، وبداية الهجرة الجماعية للمستوطنين الأجانب بمصر . .

خشيت الحكومة أن يتسبب انتقال ثرواتهم بالجملة من مصر أن يحدث انهيار اقتصادى فوضعت قيودا من شأنها نقل أموالهم بالتدريج وفى حدود محتملة .

ثم سنت قوانين رادعة ضد التهريب .

وفى زحمة الاجراءات وضع موظف بالمالية قانونا ينظم تصدير الكتب المصرية الى الخارج ، ويشترط أن يثبت الناشر أو الموزع تسلمه بالعملة الصعبة عن طريق البنك المركزى قيمة الكتب المصدرة وذلك فى موعد أقصاه ستة شهور من تاريخ التصدير والا اعتبر مهربا ووقعت عليه العقوبة .

ضج الناشرون والموزعون المصريون واستغاثوا بكل صاحب نفوذ ، وبالفرفة التجارية وبمجلس الأمة وبوزارة الثقافة ..

لأن ذلك معناه انه اذا لم يتم بيع الكمية المصدرة من الكتب فى الخارج خلال ستة شهور ، أو اذا تأخرت المحاسبة بسبب مماثلة الموزعين فى الخارج أو بطء الاجراءات أو حتى بسبب عملية نصب متعددة .. يذهب الناشر أو الموزع المصرى - وهو فى الواقع ضحية النصب أو الظروف - الى اللومان .

ولأن المساعى لم تأت بنتيجة ، فقد توقف تصدير الكتب المصرية تماما الى الخارج ، وانتقل مركز الثقل فى النشر الى بيروت ، وانتقلت أيضا بعض الأقلام المصرية الى الناشرين اللبنانيين ، واستوردت مصر كتبهم بأسعار غالية انكمش لها سوق القراءة داخل مصر نفسها .

إذا استطاع أحد القراء أن يعرفنى باسم وصورة
ذلك الموظف بالمالية المصرية الذى اقترح هذا القانون
وحماه بهذا الحماس سنوات طويلة فليتكرم على به
لأنى سأقترح اقامة تمثال له فى عاصمة « جهلستان » .
نعود الى موضوع سرقة الكتب بالجملة .

بعض الناشرين وجدوا أن اسهل طريقة لنشر
وتوزيع الكتب المصرية المحتجزة بمصر بسبب ذلك
القانون هى تصويرها . . . واتاحت لهم وسائل التقدم
التكنولوجى تصوير الكتاب المنشور بمصر صورة طبق
الأصل بنفس الغلاف وطرحه فى السوق الخارجية .

وبذلك اختصروا من نفقات النشر أجر المؤلف
ونفقة صف الحروف . .

وباعوا بهذه الطريقة أطنانا من الكتب المسروقة
عيانا بيانا فى السوق العربية .

ولكن ناشرين كثيرين امتنعوا عن ارتكاب هذه
السرقة ، وكانوا أوفياء للحضارة والكلمة والشرف . .
جزاهم الله خيرا .

الا أن واحدا من الافاقين طبفى القاهرة فى ربكة
قوانين التهريب ووقف تصدير الكتب عام ١٩٥٧
وافتح دارا للنشر . .

رفع أجور المؤلفين الى حوالى الضعف وبدأ يقش . .
نشر طه حسين والحكيم والعقاد ، وثنى بالسباعى
واحسان وعبد الرحمن الشرقاوى ويوسف ادريس ،
ثم جاء دور الشباب والناشئين ، فكان يرسل من يعرفه
الى من لا يعرفه . . فى المقهى ، فى البيت ، فى العسل :
أليس عندك كتاب تريد نشره ؟

عندى . .

والسباب يطرقون ابواب الناشرين بلا سميع ، ها هو
ناشر يطرق ابوابهم . .

نشر فى شهور مئات الكتب أو لعله نشر آلاف
العناوين . .

المهم انه طلب الاذن بتصديرها جميعا ، وصدرها
بالفعل ، وقبل انقضاء الشهور الستة سافر لياشر
التحويلات المزعومة بنفسه واختفى نهائيا !

لم يعثر له على اثر فى حى الناشرين فى لبنان أو
بأى مكان آخر . .

أقلت بالغنيمة ! .

واتضح انه قام بتهريب ملايين الجنيات لحساب
اجانب كثيرين هاجروا من مصر - لا فى هيئة ورق

بنكنوت ولكن فى هيئة قصص وروايات ومسرحيات
مفيدة باعها بلبنان بالجملة ، ورد لاصحاب المال مالهم
وكسب العمولة والفرق بين نفقات النشر بمصر حيث
الورق تدعمه الدولة والطباعة رخيصة وبين سعر
الكتاب فى سوق بيروت .

فهل تستطيع بعد ذلك أن تعتبر شابا استعار كتابا
من المكتبة القومية لبرلين الغربية ولم يردده . . مجرما ؟!

ماطل يقرن الجيوكوندا

أشهر لوحة فى تاريخ الفن

سرقة بنك أو دار صك النقود لا ترقى
حصيلتها الى ما يمكن أن يغنمه اللص بالسطو على متحف
اللوفر أو المتحف المصرى أو متحف الارميتاج الروسى • •
لأن الآثار الفنية المشهورة يبلغ ثمنها فى السوق أرقاما
فلكية ، حيث بيعت احدى لوحات فان جوخ المتوسطة
الحجم أخيرا فى مزاد بلندن بمبلغ ٢٣ مليون جنيه •

مثل هذه الآثار الفنية الثمينة أقرب شىء يمكن
أن يصفها هو انها ما خف حمله وغلا ثمنه • •

وهى عند الكثيرين أغلى بكثير من ملايين الجنيهات
ولا تقدر فى الواقع بثمن •

فما بالك اذا كانت التحفة الفنية المسروقة هى
الجيوكوندا ذاتها التى يعتبرها الجميع أجمل لوحة فنية
فى التاريخ • وابتسامتها الغامضة ألهمت الكتاب أدبيات

كثيرة على مر العصور .. وهى تحفة أكبر فناني عصر النهضة « ليونارد دافنشى » وأعظم فنان فى تاريخ إيطاليا .

ولد سنة ١٤٢٥ فى مدينة فلورنسا وتوفى سنة ١٥١٩ ، واذا كانت السينما فى تاريخها الطويل قد روت القصص الخيالية الكثيرة المثيرة حول السطو على مقابر وادى الملوك بالأقصر ، أو المتحف البريطانى ، أو سرقة أثر اغريقى ثمين من قاع البحر .. فان الحقيقة تظل دائما أغرب من الخيال ..

وأى شىء أغرب من اقتحام متحف اللوفر بباريس وسرقة أثمن درة فيه .. واختفاء اللص بلا أثر ؟

وقعت هذه الحادثة عام ١٩١١ .

ففى يوم من أيام أغسطس الحارة خرج رجل من متحف اللوفر الشهير بباريس يتأبط الجيوكوندا . تحت ذراعه ، فلم يستوقفه أحد .. فسجل بذلك أجراً سرقة فنية فى التاريخ .

فى يوم الأربعاء ٢٣ أغسطس ١٩١١ طيرت التلغرافات الصحافية نبأ سرقة الجيوكوندا فى كل أنحاء العالم . ولم تتوافر للمصحف أول الأمر أى تفاصيل عن اختفاء اللوحة التى يعتبرها خبراء الفن فى العالم أروع لوحة فنية تملكها البشرية ... وبمرور الأيام

اختلطت الأنبياء القليلة التي تسربت من باريس
بالحكايات الخرافية التي نسجتها الصحف لاشباع فضول
قرائها ، وتضاربت آراء خبراء الفن وخبراء الجريمة . .
وكل هذه الأنبياء والحكايات . . حظيت بأبرز المساحات
على الصفحات الأولى من الصحف بكل لغات الدنيا .

وكانت جريدة الزمان « Temps » الفرنسية هي أولى
الصحف التي نشرت الذبا الخطير وذلك مساء الثلاثاء ٢٢
أغسطس في نيا عاجل زج به أثناء الطبع في مساحة
صغيرة ، ثم انفجر غضب الرأي العام . . لا بسبب
الخسارة الفادحة لضياع اللوحة ، وإنما لأن السرقة لم
تكتشف فوق ذلك الا بعد مضي ثلاثين ساعة !

وأعلنت جريدة « الصباح » « Lematin » الفرنسية عن
مكافأة مقدارها خمسة آلاف فرنك (تساوى اليوم
أكثر من خمسين ألف فرنك) لكل من يدلى بشهادة تجلو
غموض الجريمة .

وزايدت عليها مجلة المصور الفرنسية « Lustration »
فرصدت مكافأة مقدارها عشرة آلاف فرنك لمن يرشد
عن المجرم ، وأربعين ألف فرنك لمن يساعد على استعادة
اللوحة حتى لو اضطر لاختفاء شخصيته (!) ويفهم من
ذلك انها مكافأة مرصودة للجاني نفسه ، لا غرائه باعادة
اللوحة نظير هذا المبلغ الجسيم دون أن يتعرض للعقاب!

آلاف التكهّنات

أصبحت الجريمة حديث باريس ، وتضاربت التكهّنات . لقد سرقت اللوحة فى وضح النهار من متحف اللوفر الذى يتمتع بحراسة محكمة .

قيل ان مجنونا سرقها ليحرقها وقيل ان الفوضويين سرقوها ليسقطوا الحكومة . . حيث كان للفوضويين تنظيم سياسى سرى نشيط .

وقيل ان السارق فتى مفتون سحرته ابتسامة الجيوكندا الغامضة .

وقيل انها هربت من البلاد وانها فى طريقها الى أمريكا الجنوبية - وانها وصلت بالفعل الى بريطانيا - والى أمريكا - والى ألمانيا - والى بولندا ! . . ولم تتوقف تكهّنات الصحف عند حد .

ولكن كيف تمت السرقة ؟

يوم الاثنين من كل أسبوع هو يوم عطلة متحف اللوفر . وفى يوم الاثنين ٢١ أغسطس ١٩١١ كانت أبواب المتحف مغلقة للجمهور ولا يسمح بالدخول الا لحاملى التصريح الخاص من الموظفين والمصورين الفوتوغرافيين وبعض الفنانين وعمال الصيانة . ولكن شخصا لا يحمل مثل هذا التصريح كان موجودا داخل المتحف الى جانب كل هؤلاء . . وهو ايطالى الجنسية

اسمه فنسنزيو بيروجيا ولم تكن هياته تختلف عن هيئة
سائر عمال الصيانة . كان شابا متوسط الطول ذا شارب
عادي بالنسبة لمودة العصر ويرتدى معطف العمال
الأبيض فوق ملابسه الا أن بيروجيا لم يكن في اللوفر
لمهمة تتعلق بالعمل بل جاء خصيصا ليسرق اللوحة
الثرينة .

داخل اللوفر

انضم بيروجيا أول الصباح الى مجموعة من العمال
خارج اللوفر ، وكان من بينهم بعض أصحابه الذين
تعرف بهم حين عمل معهم قبل ذلك بمدة في تنظيف
زجاج الشبايك بالمتحف . . ورافقهم بشكل عادي الى
الداخل دون أن ينتبه أحدهم الى أنه لا يحمل تصريحاً
بالدخول . وما أن عبر الأبواب وصار في الداخل حتى
انفصل عنهم . . واتجه رأسا الى أشهر لوحة فنية في
العالم . . « الجيوكندا » التي بهر جمالها الناس طوال
أربعة قرون من الزمن .

رفع اللوحة بسرعة من فوق الحائط وعبر القاعة
وخرج من باب صغير يفضى الى سلم جانبي ، وهناك نزع
اللوحة من اطارها ولفها بقماش قديم وهبط الى فناء
داخلي له باب يفضى الى الطريق .

كان الباب مغلقا . .

فأخرج بيروجيا من جيبه مفكا ، وأخذ ينزع مسامير القفل بهدوء حتى انحل القفل من الباب وعندئذ سسمع وقع أقدام مقبلة فوضع القفل فى جيبه وجلس على أولى درجات السلم . . حتى مر به أحد عمال الصيانة (سمكرى المتحف) فخاطبه بيروجيا بهدوء . . طلب منه أن يساعده فى فتح الباب ، فتقدم السمكرى بمنتهى المروءة وجذب ضلفة الباب ففتحها ، وحيا بيروجيا وهو خارج الى الطريق متأبطا اللوحة الشهيرة تحت معطفه ! تفجر غضب الرأى العام والصحافة بسبب الطريقة السهلة التى تمت بها سرقة واحدة من أثمن الكنوز الفنية التى تملكها الأمة ففى يوم الجريمة لم يكن بالمتحف الا حارس واحد مكلف بحراسة الجيوكوندا فى الصالون المربع المعلقة به اللوحة فضلا عن رواق أبولون الكبير المفضى اليه فى حين أن المقرر أن يكون للجيوكوندا فى كل وقت حارس خاص لا يرفع عينيه عنها .

ولم يكن للمتحف فى ذلك الزمن نظام يقضى بالتوقيع فى دفتر خاص بالنسبة للعمال والموظفين ، ولا بالمتحف سجل خاص بحاملى تصاريح الدخول فى غير أوقات استقبال الجمهور . وفضلا عن ذلك كله لم تكن اللوحات مثبتة فى الحوائط . وكان المسئولون يرون فى هذا الصدد أن اللوحات يجب أن يتسنى رفعها بسهولة فى حالة اشتعال حريق . كل هذه الظروف وجهت المحققين الى احتمال أن من قام بالسرقة لابد أنه

يملك قدرا من المعلومات التي لا يعلمها الا العارفون
بظروف المتحف الداخلية .

وهكذا ظن مدير الشرطة ، مسيو « ليبان » أنه
سيحل لغز تلك الجريمة في غمضة عين . فمن ذلك الذي
يحسب أنه يستطيع سرقة الجيوكوندا، والافلات بجلده ؟!

اعادة تصور الجريمة

ولكن « ليبان » سرعان ما أصابه الذهول . فبتفتيش
التسعة والأربعين فدانا المشيد عليها قصر اللوفر لم
يتم العثور على أثر واحد من آثار الجريمة اللهم الا
الاطار المحطم الذي كان يحتضن اللوحة .

والتحقيق مع كل حاملي التصاريح الخاصة والذين
تواجدوا في المتحف في اليوم المشئوم لم يسفر عن
نتيجة . وساهم الجمهور بكل حماس في البحث . .
فتقدم صبي بالشهادة بأنه رأى رجلين في « كى جافيل »
ذلك اليوم يحملان لفافة . وقال مواطن انه رأى صاحب
محل للعاديات يحاول بيع لوحة بها صورة امرأة . .
وتقدم غيره بالشهادة بأنه رأى رجلا مضطربا يقفز في
قطار بوردو الصباحي وهو يحمل طردا صغيرا . .
ولكن كل الشهادات انتهت الى لا شيء .

وشرع قاضى التحقيق هنرى دريو يوم ٢٦ أغسطس
في اعادة تصوير الجريمة بمساعدة شاهدين . .

أحدهما السمكرى الذى فتح الباب لبيروجيا بيده ولم
يستطع وصفه بدقة لأنه لا يعرفه . والآخر هو مسيو
بوكيه الموظف بأحد مخازن التغليف الذى شاهد رجلا
متعجلا يلقي بشيء ما خلف سور المتحف . . وبالتفتيش
تم العثور فى المكان على قفل الباب الذى نزع بيروجيا
بالمفك . ولأن مسيو بوكيه شهد بأن الرجل هرب
بعدها نحو محطة المترو فقد ظن المحقق انه ربما يكون
نفس الرجل الذى قفز فى قطار بوردو الصباحى . .
وهنا انتهت آثار اللص .

بصمات الأصابع

ولكن الشرطة كانت تملك دليلا ، فالمسيو برتليون
مكتشف نظام البصمات - وكان هذا الفن لا يزال حديثا
وغير مستخدم فى دوائر الشرطة كثيرا - قد ضاهاى
بصمات اللص فوق اطار اللوحة مع بصمات كل العاملين
بالمتحف ، فاكتشف بصمتين لا تنتميان لأحد هؤلاء
العاملين ، احدهما لابهام اليد اليسرى والثانية لأجزاء
اليد اليمنى للص . واستنتج المحقق من البصمتين ان
الجانى يملك خبرة فى نزع اللوحات من اطاراتها .
فقرر فحص قائمة بكل من سبق أن عمل فى المتحف .
وضمت القائمة ٢٥٧ اسما كان أقربها للشك فى أمره
العامل فنسنزيو بيروجيا الذى أسرع المحقق الى تفتيش
غرفته واقتياده للتحقيق ولكن صراحة بيروجيا وثباته

جعلت المحقق ينحلي سبيله على الفور بحيث لم يعبأ حتى بتسجيل بصمات أصابعه .

فصل مدير المتحف ، وفصل رئيس المستخدمين . .
ولكن اللوحة لم يظهر لها أثر .

وقعت في غرامها

لبث بيروجيا في مسكنه الفقير ، يحيا حياته العادية كى لا يلفت الانظار اليه . . فاذا أقبل المساء ، أرخى الستائر وأخرج الجيوكوندا من مخبئها ليتأمل تلك التى وقف العالم لسرقتها ولم يقعد بعد . . قال للصحفيين فيما بعد : « لقد وقعت في غرامها وسحرتنى ابتسامتها الغريبة . . وقضيت أمسياتى غارقا في جمالها أتأمل حسناتها . فكنت كل ساعة أكتشف فيها جمالا جديدا ، وحسنا لم يصفه أحد » .

وبرغم حديثه الشاعرى ذلك للصحفيين فيما بعد . فقد حاول بيروجيا بيع «الجيوكوندا العزيزة» فى لندن ، حيث عرضها للبيع على صاحب حانوت عاديات ، ولكن الرجل لم يصدق انه هو فعلا سارق الجيوكوندا وظن ان اللوحة مزيفة . فانصرف بيروجيا خائبا ليعود الى باريس .

وبمرور الزمن هدأ حماس الناس ، وغرقت أنباء الجيوكوندا فى ضجيج أنباء الصراع الدولى المتأزم ، ثم

احترق حديثها في لهيب التهديدات الدولية باعلان الحرب .

وخف زحام الزائرين للصالون المربع ، ولم تعد جهمرتهم تتوقف بالساعات لتحملق مأخوذة في البقعة الداكنة المربعة التي كانت معلقة عليها اللوحة الثمينة .

عرض للبيع

في نوفمبر ١٩١٣ كان قد مضى عامان على حادث السرقة ، فقرر بيروجيا التصرف في اللوحة . كان حديث الجريمة قد خفت وبهت ذكرها . وربما كان اللص قد سئم وحدته مع سره الخطير .

كتب بيروجيا خطابا الى تاجر اللوحات الفنية الايطالية « الفريديو جيري » بفلورنسا ، ووقع الخطاب باسم « ليوناردو » . قال بيروجيا في خطابه انه يريد أن يعيد اللوحة الى وطنها ايطاليا ، ولم يطلب نقودا . ولكنه ذكر انه رجل فقير محب لوطنه .

وأطلع جيري صديقه « جيوفاني بوجي » على الخطاب ، وكان جيوفاني مديرا لمتحف « أوفيزي » بفلورنسا . فقرر دعوة ليوناردو والتحقق من صحة حديثه ، وضربا له موعدا في العاشر من ديسمبر ١٩١٣ بعد أن عرضا عليه مبلغ نصف مليون ليرة مقابل اللوحة ، وكانت

تساوى حوالى ٧٥ ألف جنيه استرليني بنقود ذلك
الزمان !

وهكذا تم اللقاء فى غرفة صغيرة بالطابق الثالث
بفندق « طرابلس - ايطاليا » حيث حلق الرجلان فى
بيروجيا وهو يفتح صندوقا ويعبث فى قاعه بمنخبا سرى
ليسحب منه الجيوكوندا ويعرضها أمام الضوء !

أصابته جيرة وبوجى هستيريا من الفرح وأخذ
اللوحة من بيروجيا لفحصها بواسطة خبراء والتحقق
من أنها اللوحة الأصلية ، وما أن وصلا الى مكتب بوجى
بمتحف أوفيزى حتى اتصلا هاتفيا بالشرطة التى
داهمت الفندق على الفور واقتيد «ليوناردو» الى السجن .

لم يفقد بيروجيا ثباته . قال للمحقق انه لم يفعل
ما فعل الالمجد ايطاليا ، وانتقاما من نابليون الذى سرق
اللوحة من وطنه واهداها الى اللوفر !

عودة الغائبة

طيرت الوكالات النبأ فى كل أنحاء العالم . فعم
الدنيا فرح غامر . وصلى البابا بيوس العاشر صلاة
شكر لله على أن اللوحة وجدت سالمة . وتوقفت
المناقشات الحادة فى مجلس النواب الايطالى ليعلن
رئيسه النبأ ويفض الجلسة بعدها ، وتجمهر الناس

حول متحف اللوفر ، وتوجه السفير الفرنسى بروما الى مكتب رئيس الوزراء لتقديم الشكر والتقدير من حكومته ، ونزع فندق « طرابلس - ايطاليا » لافتته ورفع بدلا منها لافتة باسمه الجديد «فندق جيوكندا» !

كان الظن أن الحكومة الايطالية ربما تريد الاحتفاظ بالجيوكندا ولو مؤقتا ، ولكن مجلس الوزراء أصدر تصريحاً عاجلاً يقول :

« ستسلم الجيوكندا الى السفير الفرنسى بكل التقدير الذى يستحقه ليونارد دافنشى وبكل السرور الذى تستحقه ابتسامة الجيوكندا » .

كانت ايطاليا تمر بظروف سياسية متأزمة وقد انقسم فيها رأى حول دخول الحرب الوشيكة الاشتعال الى جانب ألمانيا والنمسا أو الى جانب بريطانيا وفرنسا . . (الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ - ١٩١٨) وقد فسر بعض المؤرخين موقف ايطاليا من اعادة الجيوكندا بأنه كان مظهرة سياسية المقصود منها تدعيم رأى العام المؤيد للتحالف مع فرنسا وبريطانيا .

وعرضت الجيوكندا مدة شهر فى متحف أوفيزى حيث شاهدها ٣٠ ألف شخص ، تراحموا فى غرفة العرض الضيقة ووقعت بينهم مشادات كثيرة ، وذرف بعضهم الدموع تأثراً . .

ثم عادت الجيوكوندا الى مدرسة الفنون الجميلة
بباريس وتعرضت لفحص دقيق انتهى باصدار شهادة
رسمية بأنها اللوحة الأصلية .

وفي ٤ يناير ١٩١٤ علقت اللوحة مكانها باللوfer
تحت حراسة مشددة . . حيث لا تزال الى يومنا هذا . .
تحيطها أكثر أجهزة التكنولوجيا تقدما فى نظم
الحراسة .

المحاكمة

لم يعان بيروجيا كثيرا فى سجنه ، فالجمهور أمطره
بالهدايا والرسائل الرقيقة والنقود .

ومثل أمام المحكمة فى يونيه من نفس العام ، حيث
وقفت فى القفص هادئا مطمئنا وأجاب عن سؤال
المحكمة بأنه مذنب .

وتحدث بيروجيا طويلا عن مجد ايطاليا وعن سرقة
نابليون الجيوكوندا من وطنها وهى قضية غير صحيحة ،
فالحقيقة ان ليونارد دافنشى باع لوحته الى ملك فرنسا
« فرانسيس الأول » فى اوائل القرن السادس عشر
بأربعة آلاف فرنك ذهب من نقود زمانه ! ولكن بيروجيا
لم يهتز لهذه الحقيقة حين سمعها من ممثل الادعاء ، ولم

يكف عن تمثيل دور البطل الوطنى ، واحتج أمام المحكمة على معاملته كمجرم .

وحاول الادعاء تسخيف هذا الدور الذى يمثله بيروجيا ، وكشف عن محاولاته بيع اللوحة فى بريطانيا ، ثم فى ايطاليا . كما كشف أن بيروجيا قد أدين مرتين قبل سرقة الجيوكوندا فى حادثتى سرقة . .

ومع ذلك فقد حكمت المحكمة على الفتى المقاتل بالسجن سنة وخمسة عشر يوما . . وهى نفس المدة التى كان قد قضاها فى السجن تحت التحقيق ورهن المحاكمة . . ومعنى هذا ان المحكمة حكمت بالافراج عنه ، وهلل الجمهور فى القاعة وهتفوا له فى الشارع !

بحيرة كومو

بعد الافراج عنه بوقت قصير التحق بيروجيا بالجندية وخدم طوال الحرب ، فلما انتهت الحرب وسرح عاد الى باريس !

ولكنه سرعان ما عاد الى وطنه وتزوج وافتتح محلا لبيع الانتاج الفنى على شاطئ بحيرة كومو الساحرة .
ان أحدا لم يستطع أن يؤكد هل كان بيروجيا لأمع

الذكاء ، أم كان غبيا . . هل كان لصا معتادا على
السرقه أم متذوقا للفن ووطنيا .

الأمر الأكيد ان بيروجيا قد ارتكب أخطر جريمة
سرقه فنية ولم يترك وراءه أثرا واحدا يرشد عنه
الشرطة !

واكتسبت الجيوكلندا الى جانب ابتسامتها الساحرة
الغامضة . . حكاية أخرى لا تقل غموضا .

أشباع الجوع عبر أديانها

تمرح أشباح الجوع فى أفريقيا ٠٠ تهدد ٢٢ بلداً،
وتفتك ببعضها فتكا والصور التى تضيعها وسائل
الاعلام والتقارير الصحافية التى تصف تضور الاطفال
وموت الكبار تثير القشعريرة فى النفوس .

ولأول مرة فى تاريخ الأمم المتحدة تخصص الجمعية
العامة الجلسات لمناقشة المجاعة الافريقية ، وتصدر
توصية مطولة الى الدول الأعضاء بتدبير وسائل
الغاثة .

وقد برزت أفريقيا الى صدر صفحات الأنباء
بعناوين من نوع جديد .

ففى الخمسينات كانت أفريقيا فى صفحات الأنباء
الأولى مسرحاً لحروب التحرير الشجاعة .

وفى الستينات كانت دولها الصغيرة والكبيرة نجوم

عصر استقلال الشعوب وحق تقرير المصير واحتلت
عشرات الدول الافريقية مقاعدها لأول مرة فى الأمم
المتحدة .

وكانت الستينات أيضا عصر بزوغ منظمة الوحدة
لافريقية . . واعلان العزم على التنمية وعدم الانحياز .
ولكن لم تتم السبعينات الا وقد بدت أشباح الجفاف
فى الآفاق .

ومع الجفاف أيضا وقبلها كانت أشباح الحروب
تطل من نواح كثيرة والذي يبدو لنا جليا على الخارطة
هو أن مسرح المجاعة هو بذاته مسرح الهجرات الكثيفة
التي دفعت الحروب اللا مجدية الناس اليها .

فبؤرة المجاعة فى «أثيوبيا» و «كينيا» و «السنودان»
و « النيجر » ، تعيط وتختلط بمسرح الحروب الدائرة
فى القرز الأفريقى وتشاد .

ولكن التقارير الصحافية الغربية لا تؤكد العلاقة
بين هذه الحروب وتلك المجاعة .

ولا تشير كثيرا الى أن الطرق غالبا مغلقة فى وجه
المعونات ، وبعض مناطق المجاعة يكاد يكون معزولا عن
العالم بأخطار الحرب .

أو ان الأسلحة المتمركزة والفاعلة هناك تساوى
سليارات الدولارات فى حين تطلب هيئات الاغاثة الدولية

من الناس التبرع ببضع ملايين أو عشرات ملايين
الدولارات بلا زيادة .

فأى مسرحية مأساوية نشهد !؟

وحول أرض الجوع تنطلق الأشباح لتهدم آمال
التنمية وتؤكد الأزمة الاقتصادية حتى فى الغرب ذاته
حيث يتقلص باستمرار سوق الشراء ويخرج ملايين
لبشر كل يوم من أسواق الطعام وسائر السلع مطاردين
بالجوع والعطش .

لذلك يمتد القلق الى العواصم الأوروبية ذاتها حيث
يدعى المواطنون للتبرع ببضعة بنسات أو جنيهات لانقاذ
الجوع ، ويلبى الناس الدعوة . . كفارة ودفعاً للمقلق
وتهدئة للضمائر فى مجتمعات تأكل أكثر من حاجتها
وتخزن الطعام بكميات كبيرة حفاظاً على مستوى
الأسعار وتبيع السلاح لمناطق المجاعة نفسها .

ولعل هذه الظروف المعززة أن تعلم الناس فى
الشرق والغرب وان تؤكد لشعوبنا فى العالم الثالث
خاصة حتمية التنمية .

وأعظم وسيلة ايضاح فى هذا الدرس هو السد
العالى فى مصر . . الذى استطاع مخزون المياه فيه أن
يوفر للأرض الزراعية المصرية حاجتها من مياه الري
بلا أى نقص طوال سنوات الجفاف الذى اجتاح منبعى
النيل فى خط الاستواء وفى أثيوبيا .

ولم تكن مصر قبل السد العالى بمنأى عن القحط
وويلات الجفاف ففي التاريخ القريب يروى المؤرخون
احداث المجاعات التى حلت بمصر بسبب نقص النيل
وهى احداث مرعبة رواها عبد الرحمن الجبرتي وغيره
من المؤرخين .

وأفزع وسيلة ايضاح فى هذا الدرس هى الصور
التي تتداولها وكالات الأنباء للأطفال والشيوخ فى
مسرح المجاعة اليوم .

وهى صور صامتة . . . الا أن صراخها يملأ الآفاق

ومغزى هذه المأساة التى نشهد فصولها كل يوم
هو أن الاستقلال وحده لا يكفى مالم يقترن بالتنمية . .
وان كرامة الوطن لا تتحقق الا بكرامة المواطنين وان
علم الدولة والنشيد القومى لا يصنعان وحدهما استقلالاً
ولا يكفلان الحرية ، وانما الاستقلال والحرية يتحققان
بالزراعة والصناعة والتجارة والتعليم وتطوير المجتمع .

وان العالم الثالث لا بد أن يعتصم بمنظوماته لوقف
الحروب اللامجدية الدائرة على أرضه والاحتكام الى
العقل والمنطق .

وان تفريط العالم الثالث في مبادئ الستينات
القائمة على عدم الانحياز وعلى التنمية وعلى الاحتكام
الى المنظمات قد دفع بهذا العالم الفقير الضعيف الى
مهاوى التهلكة وطريق الفناء .

فلم تكن المبادئ والشعارات مجرد زينة وأحاديث
صالونات . . وانما كانت هى الطريق الأمثل لحياة
أفضل و حماية للأرواح والأرزاق .

أطفالنا .. وأطفالهم

يشب أطفال أوروبا فى الهدوء وبين الحداثق ويشب أطفالنا بمصر فى الضجيج وعنف المرور وتلوث البيئة .

يتعلم أولادهم فى فصول قليلة العدد وأولادنا يتعلمون فى فصول مكتظة وعلى أيدي مدرسين يثنون من مشاكلهم وأنظارهم دائما معلقة بالعقود فى الخارج .

يتردد أطفالهم بانتظام على المتاحف والمسارح وقاعات الكونسير . والمعامل كجزء من برنامجهم الدراسى بينما يتزاحم أولادنا فى أفنية المدارس الضيقة فتتحول الفسحة الى مسرح للعراك العصبى أو الصياح من صدور ضيقة بلا طائل .

ينتقل الأطفال فى أوروبا من سنة الى أخرى بهدوء واقتدار ، بينما يساق أطفالنا كل بضع سنوات الى الامتحان بعدما امتلأت أدمغتهم الصغيرة بخطورة الموقف

وبأن المصير معلق على أواق الاجابة فتحول الامتحان الى
محنة للطفل وللأسرة وموجبا للدروس الخصوصية
والسهر الطويل الممرض ، وسباقا تتقطع فيه الأنفاس
وتتمزق على مذبحة الأواصر الرفاقية وروابط الصداقة
• • فاذا هو تنافس وتطاحن فى سبيل الجائزة وهى
المجموع الذى يقرر فى النهاية المصير •

يتمتع الطفل الأوروبي بجرأة يتمتع بها أمثالنا
من الكبار • • اذا اعترضه بالصدفة المحض ميكروفون
الاذاعة أو كاميرا التلفزيون • • يتكلم ولا يتلعثم كأنه
الممثل المحترف أو السياسى المحنك •

أطفالهم ينشئون على حب المحاولة وتخطى الأرقام
الخطأ ويحسبون للكبار ألف حساب •

أطفالهم ينشئون على حب المحاولة وتخطى الأرقام
القياسية وتجاوز المألوف فترى الشباب الصغير اذا ما
اشتد منهم العود يتسلقون جبال الهملايا أو يقومون
برحلة الى القطب الشمالى أو يعشقون الطيران الشراعى
أو يدخلون السباقات الخطرة بالسيارات أو
بالموتوسيكلات •

فى حين قد أنبتنا نحن الكبار فى أدمغة الصغار
الخوف • الخوف من عبور الطريق • الخوف على
الفرصة • الخوف على الصحة وزرعنا فى نفوسهم

الوساوس والمحاذير وقيدنا الانطلاق الطبيعي الحر
للروح الانسانية التى يولد بها الناس .

الطفل فى أوروبا يتمتع باحترام الناس ويمامل
معاملة الند ويشعر بالمسئولية . والطفل عندنا لا يجد
عند الكبار غير النصائح والزجر والاستصغار والأوامر
.. بل والاعتداء تحت شعار التربية .

المعلم عند الأوروبيين لا يلحق الأطفال ولا يدعوهم
للحفظ والاستظهار ولا يخوفهم بالامتحان وبالشكوى
للمناظر أو للآباء ولكنه يلحق الأطفال حب العلم وتذوق
الثقافة ويعلمهم طرق البحث عن المعلومات واستخلاصها
من الكتب ومن المراجع واستنباط القوانين العلمية من
الظواهر العارضة . ويصبر عليهم للتعلم بمحض الذكاء
والاستنتاج والبحث فى المراجع .

وهم يهتمون بتعليم أطفالهم اللغة لأنها أداة التعبير
عن النفس . ووصف الظواهر . ونقلها الى الغير .
والحوار .

ولذلك ، أعجب دائما من تدهور لغتنا الجميلة بين
التلاميذ ، وتضاؤل قدرات الشباب على استخدام اللغة
فى التعبير أو فى الحوار أو فى التعلم أو فى تذوق
الآداب .

لا أرى عيبا فى المدرسين وإنما أرى العيب فى

نظرتنا الاجتماعية للطفل ، ووظيفة الطفولة ، وماذا
نتمنى لأطفالنا حين يكبرون .

أولى بنا أن نتمنى لأطفال نحبهم أن يكونوا في
المستقبل رجالا أذكيا . لا مجرد حملة شهادات وأن
يكونوا اجتماعيين فلا يخجلون أو يخافون من الغرباء .
وأن يكونوا أحرارا يجرءون على الشكوى وعلى
الاعتراض وعلى الحوار مع الآخرين .

ان أطفالنا هم مستقبلنا هم الغد لهذه الأمة ،
واعدادهم للغد أهم من بناء الثروة الوطنية المادية أو
التنمية أو بناء الحوائط

ولعلك تلاحظ معي أن ميزانية الدولة تستغرق من
النقاش العام الوقت الطويل والجهد الكبير وهي جديرة
به ، وينبغي أن يستغرق الوقت والجهد أيضا قضية
بناء الأطفال ، التعليم ، وحماية الطفل في الطريق ،
ورعاية حقه في حماية البيئة وفي الأشجار والحدائق
وحقه في التذوق الفني وتعلم لغته على أكمل وجه
وتحريره من الخوف ومن مسابقات الامتحان واتاحة
أحدث مناهج التعليم له ..

من أسف ان أطفالنا ليسوا أعضاء في الأحزاب ،
وليس لهم ممثلون في مجلس الشعب ولا تذهب اليهم
ميكروفونات الاذاعة أو كاميرات التليفزيون ، وقد

تعلموا بالتجربة مغبة الشكوى وعواقب الحوار حتى
صمتوا صمتا حافلا بالهواجس والمخاوف والارتباك .

فهل يتكرم بعض التربويين بتكوين جمعية علمية
تخطط الخطط لحماية الطفولة والأطفال وتضغط على
الجهات المختصة لصالح طفل اليوم رجل الغد .

ان لجانا كثيرة تجتمع بمصر اليوم للبحث في مشاكل
عشرة ملايين طفل .

وأرجو أن يكون جزءا من بحثها حول مشاكل
الأطفال .. تصحيح النظرة الاجتماعية للطفل ،
وحمايته من ضغط الكبار .

من الغربية والافتراب

ينعقد بالقاهرة مؤتمر « للمغتربين » المصريين ،
سبقته ندوة نظمتها جريدة الأهرام لدراسة هذه الظاهرة
الجديدة في الحياة المصرية .

فالمصرى الذى اشتهر دائما بالخوف من الغربية
والشكوى منها فى أمثاله الشعبية وأغانيه وآدابه ...
قد أصبح كثير السفر ، يجرؤ على الهجرة والغربة .

ثلاثة ملايين مصرى - وقيل خمسة ملايين - يقيمون
فى الغربية أو فى الاغتراب تحيطهم المشاكل النفسية
أو المهنية أو الاجتماعية أو الثقافية .. وأنشئت لهم
بمصر لأول مرة فى تاريخها الحديث وزارة لرعاية
شئونهم .

والملاحظ فى المناقشات الدائرة حول قضية « غربة »
المصريين ... الحيرة ازاء هذه الظاهرة ، واختلاف
الرأى حول ما اذا كانت ظاهرة ايجابية أم سلبية .

ويضاعف الحيرة حول هذه الظاهرة اختلاط المعنى
القاموسى لكلمتين تترددان كثيرا فى صدد الحديث عن
هجرة المصريين .

والكلمتان هما الغربية والاغتراب .

والكثيرون لهم عذرهم فى الخلط بين الكلمتين ،
فالمعاجم القديمة ذاتها لا تحدد فرقا بينهما . . ولا سبيل
الى تحديد الفرق بين الكلمتين الا بتقصى الايحاءات التى
تثيرها كل من الكلمتين فى استخدامها الشائع .

فالفربة هى الانتقال من موطن أصلى الى موطن
آخر .

وقد كان الحال انه اذا اضطرت الظروف مصريا
للانتقال من بلده أو من بيئته الريفية أو من بين أهله
وعشيرته . . . فى طلب العلم أو فى طلب الرزق أو
فرارا من الظالمين ، فانه يشكو غربته وينظم المواويل
ويحكى شجونه ويشرح لوعته و « يقسم بغربته » .

ولكن « الاغتراب » شىء آخر . . .

« فالاغتراب » دلالة حديثة فى اللغة العربية ، كما
انها حديثة نسبيا أيضا فى لغات العالم .

الاغتراب حالة قديمة فى تاريخ الانسانية ، غير
انها حالة اكتشفت حديثا ضمن الدراسات الفلسفية

والنفسية والاجتماعية وتحددت أعراضها وأسبابها ونتائجها ، ورسم أبعادها الفكر الحديث والعلم الحديث .

الاغتراب حالة نفسية وشعورية وعقلية . . . تلم بالمرء حتى وهو في وطنه وبيئته وبين أهله وعشيرته ، تماما كما يمكن أن تلم به وهو في غربته .

واغتراب المصري في الداخل أو الخارج حالة انتشر خطرهما بشكل منذر . . . ويقتضى الأمر شرحها وطرح قضيتها .

الاغتراب حالة تدفع المصريين للغربة ، وتهون عليهم قرار السفر ، وتسوغ لهم التباطؤ في اتخاذ قرار العودة . .

ولو انك استسلمت للفكرة الشائعة ان المصريين يهاجرون بدافع الحاجة . . فكيف تفسر هجرة الأغنياء والميسورين والنايحين من المهنيين وتغض الطرف عن جماهير رجال الأعمال والعلماء والأطباء والمهندسين المصريين في الخارج .

ومع ان معظم الدراسات العالمية تشير الى أن فكرة « الاغتراب » لا تزال فكرة غامضة والكلمة لا تزال كلمة مطاطة . . . فان هذه الدراسات تجمع على أن :

— الاغتراب حالة ترتبط بعدم امتلاك القدرة ، وهي الشعور بأن المرء لا يتحكم في مصيره ، وان

ما يحدد مصيره عوامل خارجة عن ارادته كالقدر أو الحظ أو الأوضاع الاجتماعية النافذة .

(لاحظ ما يصيب أغلبية الشباب من مظالم التمييز والفرز الاجتماعي الجائر بسبب نفوذ الواسطة والنسب والرشوة واستغلال النفوذ والدروس الخصوصية الباهظة والميول والانتماءات السياسية والفكرية) .

– والاغتراب حالة ترتبط بالاحساس باللا جدوى واللامعنى فيما يتداوله الناس من أقوال أو يؤدونه من أفعال . والاحساس بغموض الدلالة وفقدان القصد المنطقي في مجال التعامل ، وبأن الحياة لا تسير في الواقع الى غاية أو قصد .

(قارن ذلك بتزعزع مصداقية الأمانى الوطنية والأهداف القومية ، واتهام الزعامات التاريخية والطنن في ثمرات التنمية والتحديث ، والتشكيك في معانى الديمقراطية والعدالة الاجتماعية والمساواة ، وتزعزع الشعور بمصداقية الاعلام والثقافة) .

– والاغتراب هو الاحساس بفقدان المعيار ، وارتفاعه عليه افتقار الالتزام الاجتماعي بمراسم السلوك ، وانتشار الانحراف وانعدام الثقة ، وتعم من جرائه أنماط التنافس الشرس وغير المنضبط .

– والاغتراب الثقافي هو الاحساس بالانخلاع والانفصام عن القيم الراسخة للمجتمع ، وينطوى على

خطر الخروج على المجتمع نفسه بالارهاب أو بالانحلال
أو بالفساد أو بالتمرد العام والانتفاض والشغب .

— والاغتراب هو العزلة الاجتماعية ، وهو الشعور
بالوحدة أو بالانقطاع ، أو الشعور بالفصم أو العزل
أو قطع الروابط الاجتماعية ، ويتمثل ذلك فى حال
الاقليات المضطهدة أو سكان الأحياء الفقيرة المزدهرة
أو المهملة ، أو بين العاطلين والمعدمين والمحرومين ومن
هم بلا مأوى ، أو بين انصار المعزولين سياسيا أو أهالى
المعتقلين أو المضطهدين .

والاغتراب الشخصى هو أصعب حالات الاغتراب فى
تعريفه ، وأقواها فى ضغطه النفسى ، ويتمثل فى
أدراك المرء انه فقد الاتصال بذاته وبنفسه ، ولم يعد
ينهم أو يقر ما يفعله أو ما يقوم به مما يخالف ضميره
وينبو عما يقره منطقته . .

(وهى حالة تصيب الموظفين الذين تضطربهم
واجباتهم الوظيفية الى القيام بمهام لا تقرها افهامهم
أو ضمائرهم أو تقاليدهم ، أو الذين تضطربهم ظروفهم
الى التأقلم فى ظروف صعبة أو غير مقبولة ، أو الجهر بما
لا يعتقدون أو يؤمنون به) .

وقانا الله شر الاغتراب .

واعان الله المؤتمر المنعقد بمصر أن يحل بعض

مشاكل غربة المصريين فى الخارج ، فمعظمها مشاكل
عملية يسهل حلها اذا توفر الاهتمام بها .

ولكن مشاكل الاغتراب وأعراضه وأخطاره حقيقية
بأثره النقاش ومداومة البحث لتدارك هذه الاخطار
والاعراض بالاصلاح الاجتماعى والسياسى الحقيقى .

البحث من المستقبل

فى باطن الأرض

ان رجل العلم اذا ما واجهته قضية ينظر فى صفحات الكتب بحثا عن حلها ولكن بعض العلماء ، يواجهون القضية بالنظر الى خط الافق واعمال الخيال والدكتور فاروق الباز من هؤلاء البعض .

ان عالم الجيولوجيا ينظر دائما تحت قدميه ، ويبحث فى التربة ، ويحلل عناصر الأرض .. ولكن الدكتور الباز ، خالف المألوف ، وأخذ ينظر فى السماء ، ويريد تحليل تربة القمر .

هكذا ، وجد العالم المصرى نفسه عضوا ببرنامج « أبوللو » للفضاء ، ومسئولا عن تحليل تربة القمر استنادا الى العينات الواقعية التى أحضرها الرواد ثم مسئولا عن تحليل ظواهر التربة فى الكواكب استنادا الى مجرد الصور الملونة التى التقطها الكوكب الصناعى . ولكن الناس تنظر للسماء لكى تبحث فى الأرض .

وقد اكتشفت ان هوى الدكتور فاروق الباز الحقيقى هو الصحراء المصرية ، وهدف البحث والحلم والعمل له هو تحليل هذا الكيان المصرى العملاق الذى يمثل ٩٦٪ من تراب الوطن .

سمعت الدكتور الباز يتحدث عن الصحراء الغربية المصرية فى محاضرة دعا اليها مركز الدراسات العربية فى لندن .

وبأسلوبه الشيق ، والصور السينمائية الملونة للصحراء ، اهدانا حلمه وأمله ومعرفته عن ذلك الكنز المائى الجارى فى جوف الصحراء ، الذى كشفتة الأجهزة الدقيقة للاستشعار ، وعدا لمصر الغد والمستقبل ، وللوطن العربى كله .

وفى جلسة هادئة بعد المحاضرة جمعتنا مع أصدقاء انصت اليه وهو يتحدث عن ضرورة وامكانية استيطان ثلاثة ملايين مصرى فى سيناء ، وعن ضرورة وامكانية استيطان أكثر من عشرة ملايين مصرى فى الصحراء الغربية ، واستزراع ملايين الأفدنة هناك .

ولكن ما هى الوسيلة ليندفع المصريون فى هذا الزحف الكبير ؟

لابد أن يضربهم الخيال – ية ل رجل العلم – وان يأخذ الحلم بألبابهم .

« اننى أتصور زحفا شعبيا مصريا نحو الصحراء ،
كالزحف الأمريكى غربا فى القرن التاسع عشر، يتقدمه
الرواد وقد حملوا أمتعتهم وشقوا الصحراء طلبا للماء
الذى يتلاطم على مسافات قريبة نسبيا تحت الأرض ،
ويقيمون المزارع والعميران .. حتى قبل أن يلحق
بركبهم خط السكة الحديد وسائر البنيات التحتية » .

الحضارة فى رأى الباز تقوم على أساس الفائض
الزراعى والفائض الغذائى .. ومن أسف ان مصر
تستورد ثلثى قمحها ومعظم غذائها .. ولا مخرج لها
من أزماتها الا اضافة ملايين الأفدنة الى الأرض
الزراعية حتى تستقيم لها معادلة التقدم .. وهى هدية
الصحراء الطيبة التى تنتظر المصريين لاستلامها .

ويعجب الباز كيف لا يستثير هذا الأمل وهذا الحلم
همة الشباب وخيال الفتیان والفتيات ، ومبادرات
الرواد .. فيتخلصون من الحياة الصعبة فى المدن
المكتظة ، وبين انقراض المرافق العاجزة ، والرقعة
الزراعية الضيقة ، وينطلقون الى أرض الله الواسعة
ذات السماء الصافية صفاء لا نظير له فى أى بقعة أخرى
فى العالم ، حيث تتبدى النجوم فى الصحراء المصرية
وتتألأ فى سحر لا يقارن به سحر النجوم فى أى بقعة
أخرى من الأرض .

يتمنى الباز أن يحب مواطنوه الصحراء كما

يحبها ، وان يثير خيالهم عطاؤها المادى ، والجمالى .
والروحي ، كما يثير خيال الجيولوجى وحبه .

ماذا يعجب المصريين من ضجيج المدن ؟ سألنى .
والتزاحم فى المواصلات ، والتدافع فى الشوارع ،
والتنازع على المصالح الصغيرة .

وأخذنى حديث الدكتور الباز الى السينما
والتلفزيون والأدب وأدب الرحلات .

فعجبت من نفسى ومن زملائى الفنانين كيف كانت
الصحراء مسرحاً لمئات الأفلام البدوية منذ خمسين
عاماً ، ثم لم تعد كذلك الآن .

وكيف كان درة أدب الرحلات منذ خمسين عاماً هو
كتاب رحلة أحمد حسنين الرحالة المصرى الى واحتى
« الكفرة » و « العوينات » . . ثم تاه أدب الرحلات فى
أيامنا هذه بين أزقة باريس وحوارى سوهو فى لندن .

هل فقدنا الخيال ؟

لا . . غير ان الخيال يرسف فى الاغلال عاجزاً عن
الانطلاق فى زحمة الأوتوبيسات وفى اختناقات المرور
وقد مرض الخيال من فرط الضجيج المروع لمدينة
لا تمنع استعراض القوة لأصحاب الكلاكسات . .
فشكراً للدكتور فاروق الباز انه عرفنا ، وانه ذكرنا ،
وانه أثار خيالنا . .

هكايتهنا مع التاريخ

ذاكرة المرء هي محصلة خبرته في الحياة ، هي خزانة السوابق والتجارب والأخطاء والمواقف السليمة ، التي يقيس عليها ما يواجهه من مواقف جديدة .
ولذلك يفترض الناس أن المرء اذا كان أكبر سنا أو أكثر نشاطا في حياته يصبح أكثر حكمة وأقرب الى الوصول الى الرأى الصحيح والموقف السليم .

ولكن المرء اذا كان أكبر سنا وأكثر نشاطا في الحياة وتعرض لحادث أدى الى أن يفقد فيه الذاكرة ، فانه بالتالى يفقد المفتاح لخزانة تجاربه ويفقد بالتالى حصيلة خبرته في الحياة وينسى السوابق وتضيع منه القدرة على القياس .

• الأمم أيضا كالأفراد •

الأمة الأكبر عمرا والأطول تاريخا هي أمة أقدر على مواجهة المواقف وبناء الرأي السليم ، قياسا على خبرة أطول في شئونها الاجتماعية والسياسية والحضارية والانسانية ، وهي خبرة تتكون من تراكم التجارب على مر السنين •

ولكن هذا يصدق بشرط •

والشرط هو أن تمتلك الأمة مفتاح خزائن خبرتها وتجاربها ، أن تمتلك ذاكرتها وتاريخها ••

فالأمم تتعرض أيضا لحوادث قاسية يترتب عليها فقدان الذاكرة أو تزييف الذاكرة •

يحدث أن تتعرض الأمة للغزو ، فتحترق الكتب ويعمد المستعمر الى تشويه التاريخ وتزييف الخبرات والتجارب •

أو تتعرض الأمة لمراحل من الانحطاط والاضطراب الاجتماعي وتضيع في الفوضى الكتب ويحتل الانتهازيون مكانة المعلمين ، ويقوم اللصوص بدور الوعاظ ، ويختل ميزان الحقيقة ويختلط الزائف بالحقيقي وتعم البلبلة ويذهب كل شيء في غياهب النسيان •

لا تقل أننا أمة عمرها كذا ألف عام ، فان ذلك قد لا يعنى أى شيء ، وقد نكون كأمة ولدت اليوم اذا لم يكن

تاريخنا حاضرا فى الوعي العام فى المدارس والمكتبات
وفى الفنون

ويؤسفنى أن يهيب كتاب كثيرون بمؤسساتنا
الثقافية والتعليمية بضرورة كتابة تاريخنا كتابة
جديدة منهجية لها منطق العصر الحديث . . فلا تهتز
عشرات الجامعات لذلك النداء الملح .

أذكر اننا بمصر على أيام الاحتلال البريطانى كان
الناس يتداولون أفكارا صنعها الانجليز لنعرف بها
أنفسنا ونعرف بها تاريخنا ، منها أن المصريين شعب
مسالم وان المواطن المصرى كان يفضل أيام محمد على
أن يقطع اصبعه عن أن يدخل الجندية ، وان مصر بلد
زراعى لا يصلح للصناعة لأنه لا يمتلك الفحم والحديد،
وان الانجليز هم الذين نظموا الادارة المصرية وان
محمد على هو الذى نهب الثروة المصرية بنظام الاحتكار
وأن الديموقراطية لا تصلح لشعب غير متعلم .
وكان كثير من الناس يتداولون هذه المقولات مختارين
بنبرة اليقين وثقة العارفين .

وقد غاب عنا تاريخنا الحقيقى خلال عصور الجذر
الحضارى ، ولا يزال تاريخنا وحصيلة خبرتنا فى
السياسة والاجتماع غائبين عنا ونحن غائبون عنهما . .

لذلك لا تزال الناس فى بلادنا تتداول الخرافات

التاريخية والوقائع المزيفة والمقولات المتجنية بتأثير
الاستعمار أو فرسان الانحطاط .

والأمم المتقدمة تؤسس تقدمها على جهد خاص
لكتابة التاريخ والتاريخ في الغرب قد تعدى الكتب
والمدرسة . . والمتحف الى ميدان أرحب هو ميدان الفن .

ان آلاف الأفلام - عفوا . . عشرات آلاف الأفلام
السينمائية والتلفزيونية قد انتجت للناس في أوروبا
 وأمريكا لتصوير كل واقعة من وقائع التاريخ ولرواية
سيرة حياة كل رائد وكل مغامر وكل سياسى وكل فنان
وكل عالم وكل مفكر أمريكى أو أوروبى خلال تاريخ
الغرب القصير نسبيا والذي لا يتجاوز الألف عام .

وكل موقعة صغيرة أو كبيرة في الحرب العالمية
الثانية صورتها الأفلام والمسلسلات التلفزيونية .

فأين هذا مما فى السينما العربية من نزوع غريب
الى اقتباس قصص الدرجة الثانية أو العاشرة من الأفلام
العربية العاطفية وتلفيقها بزعم تعريبها أو تمصيرها
. . وكأننا نأكل من فتات موائد الآخرين ؟

أين هذا مما يتدفق علينا من الشاشة الصغيرة من
مسلسلات حاشدة بشباب يجتر ضعفه ويتخبط فى
الحيرة والاحقاد والاحزان والعواطف المائعة والمواقف
الركيكة والمفتعلة ؟

وكيف بنا نريد أن نناقش أحوالنا ونتعرف على
الضرورات والاختيارات كشعب أو نصل الى رأى
الصحيح كأفراد فى الأخلاق أو فى الافكار . . اذا كنا
لا نعرف من أمسنا ومن ماضينا الشيء الضرورى ، أو
نعرف عنه شذرات وادعاءات وخرافات وأكاذيب أكثر
مما نعرف عنه من حقائق ؟

كيف بنا نريد أن نواجه تحديات العصر اذا كنا
لا نملك تجاربنا وخبرتنا وتاريخنا ؟ .

أسئلة مطروحة على عشرات الجامعات ، كما هى
مطروحة على أهل السينما والتلفزيون وكتاب القصة
والمسرحية . .

ان فاقد الذاكرة ، كفاقد التاريخ يواجه العصر
عارى الظهر مكشوف السماء مغلول السلاح .

ومهما كانت حصيلة خبرته السابقة ومهما كان ثراء
تجاربه . . فانه قد فقد مفتاح خزائنه وصار فقيرا كمن
لا يملك شيئا .

انتشال التاريخ من اعماق البحر

الساعة السابعة والنصف صباحا .

افتتح التلفزيون البريطاني برامجه فى هذا الوقت
المبكر لينقل على الهواء الحدث العلمى والوطنى الهام .

ارتدى الأمير تشارلز ولى العهد ملابس الغطس ونزل
البحر برفقة أحد الغواصين المحترفين ليشرف بنفسه
على موقع العمل فى قاع البحر .

والعملية التى أحيطت بكل هذا الاهتمام، واجتذبت
جمهورا من المشاهدين من كل أنحاء بريطانيا ، تراحموا
فى قوارب ولنشات كثيرة حول الموقع ، هى عملية
انتشال السفينة « ماري روز » من أعماق البحر .

ماري روز كانت سفينة القيادة أو كما يسميها
الانجليز « سفينة العلم » للملك هنرى الثامن أنزلت
للبحر عام ١٥١٠ وقادت الأسطول البريطانى الى خارج

مياه سوئها مبتون لتدفع هجوما بحريا فرنسا على
الميناء ، وأصبحت اصابة مباشرة جعلتها تميل على
جنبها بزاوية خطرة فاندفع الماء من فتحات اطلاق
المدافع واكتسحها ففرقت بينما كان الملك هنري الثامن
- الشهير بزيجاته المتعددة - يرقبها من قصره بالمدينة
ومن خلال التلسكوب .

كانت السفينة زهرة سفن الأسطول ، وأقوى قطعة ،
مزودة بتسعين مدفعا . غرق وغرق معها أميرال
البحرية .

والانجليز شعب عجيب . فهم لا ينسون التاريخ
ولا يكفون عن الانشغال والاهتمام بشيء صنعوه بأيديهم
فيعتبرونه دائما من أصول ثروتهم القومية وارثهم
القومي .

غرقت « ماري روز » عام ١٥٤٥ .

الآية الصناعية وسفينة العلم . لم يكفوا أبدا عن
رسمها ورواية تاريخ حياتها وقصة مصرعها ومحاولة
بعثها حية .

تم شد أساسها الخشبي عام ١٥٠٩
أنزلت للبحر عام ١٥١٠ .

أعيدت عمارتها عام ١٥٣٦ وأعيد تسليحها لتصبح
جوهرة البحرية البريطانية وأقوى قطع أسطول هنري

الثامن فى حروبه مع فرنسا التى كانت تعتز بتفوق أسطولها فى عدد السفن .

وفى موقعة سوثهامبتون مالت وهى تناور باستدارة حادة بعد اصابتها ، فاقتحمها البحر ، وغرق معها ٦٥٠ بعارا بينما لم ينج من طاقمها غير ٤٠ رجلا . . وذلك فى ١٩ يوليو ١٥٤٥ .

وفى أغسطس ١٥٤٥ حاولت سفينتان من الأسطول حمولة كل منهما ٧٠٠ طن انتشالها ، هما السفينتان لوبيك وسامسون ، فوقفتا على جانبيها ومررتا كابلا من الحديد تحتها وحاولتا رفعها .

ولكن العملية فشلت كما فشلت عملية جررها على قاع البحر بالحبال الى المياه الضحلة .

وقد قدم الفكرة للانجليز ملاحان ايطاليان من البندقية ، وأخذ كل منهما أجره ٤٠ جنيها استرلينيا وعادا الى بلادهما دون أن يعرزا أى نجاح .

وفى عام ١٨٣٦ شكا الصيادون فى المنطقة من أن شباكهم تتعلق وتتمزق بسبب جسم فى قاع البحر . . مما حفز الاخوان جون وتشارلز دين للغوص فى الموقع حيث عادا ببعض أخشاب من جسد السفينة ، ولكنهما قالوا أن السفينة تكاد تكون غارقة بأكملها فى أحوال القاع والجزء الظاهر منها صغير .

وقد حفز قولهما هواة الغطس لمعاودة المحاولة فلم
يستطع أحدهم الا انتشال بعض مدافعها . . التى أخذت
طريقها للمتحف .

وفى عام ١٩٦٥ استطاع الكاتب الشعبى والفواص
الهاوى الكسندر ماكى أن يبعث الأمل . . فدعا عالمة
الآثار مرجريت رول لتنضم اليه على أن يقوم هو بأعمال
الغطس وتقوم هى بأبحاثها على البر . . ولكن عالمة
تدربت بعد ذلك على الغطس وشاركته فى رحلات
الاكتشاف العديدة التى قاما بها معا . . بمشاركة أربعة
غواصين محترفين .

استعان ماكى بخرائط البحرية البريطانية التى
تحدد موقع غرق السفينة ، ووضعها فى القاع ، ومعالمها
المختلفة . . وتوسع فى عملية الاكتشاف تحت الماء .

وبتوسع الأعمال فى قاع البحر . نشأت مشكلتان . .
الأولى هى المال اللازم لمواصلة مثل هذا العمل الخطر
والشاق والدقيق ، والثانية هى خوف المؤسسات
البريطانية مما قد تؤدى اليه هذه الأعمال من تخريب
للسفينة أو ازعاج لنشاط الملاحة والصيد .

لذلك أصدر البرلمان البريطانى قانونا عام ١٩٧٣
لحماية السفن التاريخية الغارقة حدد فيه القواعد التى
يجب التزامها فى عمليات الاكتشاف الأثرى فى قاع
البحر .

ومشكلة المال يحلها الانجليز عادة بطريقتهم الخاصة . فالحكومة الانجليزية ليست المصرف المالى لمثل هذه الأبحاث التاريخية والعلمية . هذا عمل الجامعات أو الجمهور . .

وحيث أن العملية بدأت بمبادرة أهلية فقد دعا ماكى الجمهور والمؤسسات الاقتصادية والأفراد للتبرع لها .

وأنشأ لذلك « شركة خيرية » واستطاع اجتذاب الأمير الشاب تشارلز للقضية ، فغطس معه فى قام البحر عام ١٩٧٥ وعاد ليصرح بأنه ابتهج بما رآه وأثاره ما شاهده .

كانت مارى روز لا تزال فى حالة جيدة . . متماسكة ، فقد ساعدت الأوحال التى طمرتها على حماية بنائها من خشب البلوط القوى .

وقبل الأمير أن يكون رئيسا للشركة الخيرية الأهلية لمارى روز .

جمعت شركة مارى روز من الأفراد والشركات تبرعات قدرها ٤ ملايين جنيه ، وبقيت المشكلة القانونية !

وهى أن السفينة ملك للسلاح البحرى البريطانى ولا يمكن التصرف فى حطامها الا باذن منه .

ودارت مداولات كثيرة انتهت بان باعت البحرية البريطانية السفينة للشركة الخيرية بثمن رمزى بشرط أن تشرف على سلامتها أثناء عملية الانتشال وعلى أن تحيلها الشركة بعد انتشالها إلى متحف تحت الاشراف التقنى والعلمى للسلاح البحرى .

وكلفت الشركة البحرية جون جريس باقتراح وسيلة انتشالها من الناحية التكنولوجية ، فعقدت الشركة ندوة علمية عالمية اشترك فيها خبراء من أنحاء العالم . . وعينت البحرية عنها الكولونيل بيتر شيتى مندوبا عنها للاشراف على سلامة الحطام والموافقة «حسب عقد البيع» على مختلف مراحل العملية . وقد صرح الكولونيل بأنه « بعد اتمام العملية سيكون أحد أهم المحاضرين فى الموضوع أو سيكون المتهم الأول فى المحكمة العسكرية » وبعد انتشال كل الأدوات المنقولة فى السفينة اجتمعت الجماهير أحد أيام الربيع لمشاهدة عملية رفع السفينة ذاتها من قاع البحر الى الهواء . . ووضعها على صندل يحملها الى الحوض الجاف لترميمها .

وعملية الانتشال ذاتها تحفة تكنولوجية ، حيث دفع الغواصون حول جسم السفينة بصندوق حديدى شدت السفينة اليه بتسعين كابلا من الصلب وشدت أطراف الصندوق بأربع مجموعات من الكابلات الى أربع روافع . كل منها قادر على رفع ألف طن .

استغرقت عملية احاطة السفينة بالصندوق وشد وثاقها ثلاثة آلاف ساعة غطس ، واحتسبت توازنات العملية المعقدة وقدرات الرفع ودرجات احتمال الأسلاك وتم السيطرة عليها بآلات التحكم الالكترونية . واشترك فى تقدير أخطار العملية فرق كثيرة من علماء الآثار وعلماء البيولوجى وهندسة الميكانيكا والهندسة البحرية وعلماء البحار . .

وفى الساعة التاسعة والنصف صباحا رفعت الرافعة العملاقة صندوقها الثمين بوصة بوصة . . ببطء وحذر ، فلما ظهر الهيكل الخشبى فوق سطح الماء بعد غيبة ٤٣٧ عاما من الغرق أطلقت مدفعية السواحل البريطانية قذائف التحية « لسفينة العلم » ايدانا لها بدخول الميناء الذى غادرته منذ زمان طويل ، وأطلقت السفن صفاراتها وارتفعت هتافات المشاهدين .

شخصيات خالدة

من الأدب العربي .. الى الأدب العالمي

بحصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل ستنتقل شخصياته الروائية الرائعة من المكتبة العربية ، ومن السينما المصرية ، وشاشات التليفزيون .. الى الأضواء العالمية .

وسيتعرف الناس في أربعة أركان الأرض الى « سي السيد » بين القصرين ، « وسعيد مهران » اللص والكلاب ، « وعيسى الدباغ » السمان والخريف ، « ومحجوب عبد الدايم » القاهرة الجديدة ، « وصابر سيد الرحيمي » الطريق ، و « نفيسة كامل » بداية ونهاية ، و « حميدة » زقاق المدق ..

ستنضم هذه الشخصيات المؤثرة الى المكتبة العالمية الحافلة بالشخصيات الخالدة المؤثرة « أنا كارنينا » تولستوى ، و « الملك لير » شكسبير ، و « أوليفر تويست »

ديكنز ، و « جان فالجان » فيكتور هيجو ، و « وويلي لومان » آرثر ميللر ، « وراسكولنيكوف » ديستوفسكى ، و « دكتور زيفاجو » باسترانك .

وبعد أن نجح نجيب محفوظ فى اثناء الوجدان والفكر والتجربة لقراء العربية ستطرق شخصياته أبواب الفكر والوجدان فى العالم كله لتضيف الى الفكر والوجدان والتجربة لكل قارئ فى العالم ، ولكل عشاق القصص اللمسات المؤثرة لهذه الشخصيات الروائية الرائعة .

ان الشخصية الروائية الخالدة تكتسب بقدرة المؤلف حياة فى واقع الحياة ، فكأنها شخص نعرفه ، نتأثر به ونتأسى بمصيره ، ونزداد به معرفة بأنفسنا وبغيرنا من الناس .

كما نزداد بهذه الشخصية قدرة على تقييم انفعالاتنا وسلوكنا . . وعلى تقييم انفعالات وسلوك الناس من حولنا .

تصبح الشخصية الروائية دليلاً فيما نحب وفيما نكره ، وأخلاقها معياراً نقيس به القيم والأخلاق الاجتماعية بالاستحسان أو الاستهجان . . وتصبح ضوءاً يكشف لنا جوانب من الحياة كنا نجهلها أو لا نفهمها أو كانت غائبة عن ادراكنا قبل التعرف على الشخصية الروائية وقبل قراءة الرواية الأدبية .

انتماء للواقعية

وأدب نجيب محفوظ ينتمى الى الواقعية ، وفيه تصوير دقيق للحياة المصرية لا يغفل تفاصيل التفاصيل للبيئة المحلية .

وربما يصبح هذا - على خلاف رأى الشائع - هو سبب الجاذبية لذلك الأدب . ومصدر سحره . . لما لهذا الأسلوب الواقعى ولما لهذه البيئة المصرية التى تجرى عليها الأحداث الروائية من غرابة وطرافة لم يعهدها القارئ الأوروبى أو قارئ الأدب الأوروبى .

وبهذه الواقعية التفصيلية يرسم نجيب محفوظ شخصياته بدقة فكأنها حية تتحدث للقراء بذاتها وتتحدث اليهم من صميم ذاتها .

فمن هم الرجال والنساء الذين يصنعون عالم نجيب محفوظ ويعتبرهم القراء العرب من أعلامه وعلامات قصصه البارزة . . الرجال والنساء الذين ينتظرهم القراء الأجانب فى غير اللغة العربية ليتعرفوا بهم وليعرفوا من خلالهم جوانب من الشخصية المصرية والنفس المصرية العربية الاسلامية الحديثة . .

من هم شخصيات نجيب محفوظ الروائية ؟

سى السيد

من من القراء العرب ومشاهدى السينما ينسى «سى السيد» . . الأب المصرى القاهرى الصارم المتناقض فى عالم يتغير .

تعتبر رواية بين القصرين وثيقة تاريخية للأسرة المصرية المتوسطة فى أوائل القرن العشرين ، والأب السيد أحمد عبد الجواد هو عماد الأسرة وركن الأمان لكل أفرادها .

وينتمى السيد أحمد عبد الجواد الى شريحة اجتماعية كانت هى الشريحة القائدة للمجتمع المصرى فى أوائل القرن العشرين وقبل الاستقلال ١٩٢٢ .

فهو تاجر ومن أصحاب الوكالات - طبقة وسطى - من مساتير الناس . نموذجى فى صرامته واستبداده الابوى بأئزوجة والأولاد لا تخاطبه زوجته الا بالاسم مسبقا باللقب ، فهو عندها دائما « سى السيد » .

وقد كانت هذه الطبقة الوسطى من التجار هى معيار الأخلاق وسلوكها هو السلوك الاجتماعى النموذجى .

ولكن أحلام الاستقلال التى تفجرت بثورة ١٩١٩ وبقيادة سعد زغلول جعلت تلك الطبقة تدفع بأبنائها - دون بناتها - للتعليم ، وكانت الحكومة تنهياً للاستقلال بتمصير الوظائف وتوسيع الاداة الحكومية .

وسرعان ما ستصبح الشريعة المتعلمة من الموظفين هي الشريعة الصاعدة الى قمة الطبقة الوسطى ، القائدة لها . . لتكون أخلاقها هي معيار الأخلاق وسلوكها هو السلوك النموذجي . . بينما تتراجع الشريعة القديمة الى الوراء وتتعرض للذبول . .

لذلك نرى نحن السيد أحمد عبد الجواد في قمة العنفوان ثم نتابع تراخي قبضته الحديدية .
وروعة ثلاثية نجيب محفوظ تكمن في وصفه الرائع لهذا التطور الاجتماعي التاريخي . بقلمه الانساني المؤثر .

السيد أحمد عبد الجواد رب أسرة صارم مستبد ، ويتميز بالاستقامة والجدية في معاملاته الاجتماعية والتجارية . . فاذا أقبل الليل أسلم أمسياته للحظ والطرب والقصف والخمر . . دون أن يحس بالتناقض بين حكمه الجاد الصارم لاسرته وبين فروسيته ومجونه ساعات الفرفشة في صحبة العالة زبيدة ثم سلطنة ثم زنوبة الصبية .

وقد بلغ من استبداد عبد الجواد بأسرته انه طرد أم أولاده من البيت لمجرد انها خالفت أوامره بالتزام الدار ، وذهبت خفية عنه لزيارة حبيبها الحسين رضى الله عنه بصحبة أولادها للتبرك والدعاء ، وكاد أن يطلقها . .

وقد رد خطيب ابنته لانه استراب في انه رآها في الشباك ، وأعلن الأم أنه لن يرضى بزواجها الا اذا ثبت له أن من يخطبها يفعل ذلك « يدافع من رغبته الخالصة في مصاهرتي أنا .. أنا »

يروى نجيب محفوظ : « أن الكذب في هذا البيت لم يكن بالرديلة المخزية .

فلم يكن يوسع أحد منهم أن يتمتع بالسلامة في ظل الأب دون حماية من الكذب . هم يجاهرون بذلك بينهم وبين أنفسهم ، بل ويتفقون عليه في الموقف المخرج » .

فماذا يمكن أن ينقذ الأبناء من استبداد الأب الا الرياء والأكاذيب البيضاء ..

والسيد أحمد عبد الجواد رجل متدين حريص على تمسك الأبناء بالقيم الدينية . وهو يعتذر عن مجونه بالليل بأنه ما ارتضى لنفسه يوما أن يعتدى على عرض أو كرامة قط ، ويحمد الله على ذلك .. ثم يتعلق بثقته في رحمة الله ..

وهو رجل وطني يجيش قلبه بحب الوطن وكرامية الانجليز ، ويزيد من حقه عليهم أن الجنود الانجليز صادفوه وهو عائد من ليلة حمراء فأرغموه على العمل

بالسـخرة فى رفع الأحجار . . فأحس بعمق الـاهانة
واهتزاز كرامته .

ولكنه يأمر أبنته البكر فهمى الطالب بمدرسة الحقوق
بعدم المشاركة فى المظاهرات ويحاول أن يجعله يقسم
على المصحف بأنه لن يخرج فى المظاهرات الوطنية .
ولكن فهمى الذى يؤمن بقداسة القسم على المصحف
ويؤمن أيضا بحق الوطن على شبابه ، يغادر الغرفة منفعلا
دون أن يقسم على ما يريد أبوه .

ويدفع الأب فى سبيل استقلال الوطن أكثر مما كان
يتمنى أن يدفعه - ولده فهمى نفسه الذى قتل فى مظاهرة
الابتنهاج بعودة سعد باشا من منفاه .

نوهت لجنة جائزة نوبل بثلاثية بين القصرين
وأ توقع أن يكون لهذه الرواية البديعة ولشخصية السيد
أحمد عبد الجواد نجاح كاسح فى العالم . .

الرواية تؤرخ للتطور الاجتماعى بمصر فيما بين
الحربين العالميتين وهى فترة حاسمة فى تاريخ بلادنا .

سعيد مهران

الـص والـكلاب . .

سعيد مهران طريد يطارد الخيانة . . لص خانـه
أقرب معاونيه فوشى به للشرطة بالتواطؤ مع زوجته ،

التي تزوج بها بعد أن طلقت سعيد وبذلك احتضن ابنته
في بيت الخيانة .

ولكن الاقدار كانت تدخر لسعيد مهران أن يكتشف
خيانة أعظم . . تلك هي خيانة الصحفي المثقف رءوف
علوان .

رءوف كان يسكن بيت الطلبة أثناء دراسته بالحقوق
بينما كان سعيد ابن البواب ، وعندما ارتكب سعيد
أولى سرقاته الصغيرة حمّاه رءوف علوان وعلمه أن
سرقة الأغنياء ليست جريمة لأنها مجرد سرقة من اللصوص
الكبار ، وعلمه القراءة والكتابة وشجعه على قراءة الكتب
وحب الثقافة .

وحين خرج سعيد مهران من السجن وقرر الانتقام
من الخونة زار رءوف صديق صباه ، ولكنه لاحظ تغير
أحواله الى النجاح والثراء وتغير آرائه أيضا ورأى منه
الزجر والتهديد ، فوضعه في قائمة الخونة وقرر سرقة
ثم قتله مع الآخرين .

سعيد سيقا تل حتى الموت تحت تأثير شعوره بأن قتل
الخونة هو ما بقي لمن فقد كل شيء ولا أمل له في الغد .
وهو ذكي ، ماهر قادر على الفرار من الكمائن ،
بارع في التنكر ، ثابت القصد واليد . . الا أن حظه
العائر يضع المرة بعد المرة في طريقه الأبرياء ليسقطوا
قتلى برصاص مسدسه بدلا ممن خانوه .

لا يجد ملاذا من المطاردة الا بيت نور الفتاة الطيبة
الساقطة التي تريد أن تثنيه عن اندفاعه الطائش ليخترق
حصار الشرطة حتى يرمى أعداءه بالنار ، وتريد أن
تزين له الفرار الى مكان قصى بصحبتهما والحياة فى أمن
بعيدا عن الأنظار . . ولكنها لا تستطيع أن تفهم حافزه
الغلاب لمعاقبة ما يراه شرا وخيانة . كما انها لا تستطيع
أن تخترق بمنطقها صلابة سعيه وعناده .

سعيد مهران شخصية عدمية . . تعلم العدمية فى
مدرسة رءوف علوان الذى أوهمه أن كل ملكية للأغنياء
ليس لها سند مشروع وأن سرقتهم واجب حتمى . .

ولكنه بعد خيانة زوجته وصبيه ، ثم روح العداء
التي لاقاه بها رءوف علوان صاغ عدميته الأصلية
صياغة جديدة فى اتجاه القتل العمد واستئصال شأفة
الخيانة .

وليس مستغربا أن سعيد مهران يلجأ لنور الفتاة
الضائعة لتهيئ له مخبأه ولا نستغرب انه يلجأ الى
الدرويش الذاهل ليأمن عنده خارج الدنيا الواقعية . .
وليغتنم عنده لحظة هدوء خارج الزمن المضنى ،
والدرويش لا يكف عن تأنيبه وتذكيره بضرورة الخلاص
بالتأمل خارج الواقع الفانى ، وفى الزمن السرمدى ؟

الملجأ يهيئان له مكانا خارج المكان ليستريح فى كل
منهما ساعة . رواية اللص والكلاب فى ظاهرها من

روايات الجريمة والعقاب • وفى جواهرها المثير صورة
للنفس العدمية التى قهرها المجتمع ، وأظهرت ما يمكن
أن يصل اليه المطارد واليائس والمحروم ، من نزعة
لانتقام الرهيب •

مأساة نفيسة •• فى بداية ونهاية •

نفيسة بنت عاطلة عن الجمال فى أسرة منكوبة •
مات عائلها فجأة وترك الأم وأربعة أبناء بلا معاش
يذكر •

الأخ الكبير حسن ترك المدرسة واشتغل عاملا ثم
مطربا ثم فتوة وتاجر مخدرات فى حى الدعارة •

حسين وحسينين واصلوا الدراسة ، بينما اشتغلت
أختهم نفيسة خياطة تخطط ملابس العرس للبنات
وتصابر شوقها للزواج •

وبينما كانت الأم تبيع أثاث البيت قطعة قطعة
وتدبر أمور الأسرة بصعوبة بالغة، تدرج حسين وحسين
فى الدراسة حتى حصل الأول على شهادة الكفاءة واشتغل
كاتبا ليتيح لأخيه الصغير مواصلة التعليم •

نفيسة تتعرض لخديعة ابن البقال الصغير الذى
يعنث بوعوده ليتزوج ابنة البقال الكبير الذى يطل
دكانه على الشارع العمومى •

نفيسة يطحنها الفقر واليأس وقلة الأجر وتحيط
بها الاغواءات الرخيصة للشباب فتزلق الى الدعارة .
ولكن أكثر ما يخيفها أن ينكشف أمرها فتكون سببا
فى فضيحة أخويها المحترمين . .

انها الصورة الأصلية وظلها أخوها الكبير حسن
الذى يتدهور فى حى الساقطات بدوره بدافع العوز
وانعدام الحيلة والشك فى المستقبل .

الا أن حسن رجل ، ونفيسة فتاة . . حسن يصارع
قدره وينافح عن وجوده بقوته البدنية وبجراته على
المخاطر . . بينما نفيسة هى الطرف الضعيف فى
الصراع مع الحياة تتحایل على البقاء بالتخفى والحذر
والكتمان والاستسلام .

مع أن رواية بداية ونهاية هى قصة مأساة نفيسة
كامل ، فهى تدور حول محور الأخ الأصغر حسنين الذى
أفسده تدليل الكبار له والتضحية من أجله حتى صار
يشعر بحقه فى هذه التضحيات ويطلبها صراحة .

فهو يخطب ابنة الجيران برغم حالة الأسرة التعسة ،
ويدفع أخاه حسين الى الاكتفاء بشهادته المتوسطة حتى
يكمل هو تعليمه ، ثم تدفعه تطلعاته التطبيقية لابتزاز
واسطة من صديق قديم لأبيه من كبار الموظفين ليدخل
الكلية الحربية ، وحين يتخرج ضابطا يفسخ خطبته
ويحاول خطبة ابنة صديق أبيه الثرى .

أخوه حسن مشكلة يخاف أن تنفجر فتصبح فضيحة خطيرة .

لكن الضربة القاسمة تأتيه بعد ضبط نفيسة في بيت دعارة ، واستدعائه في قسم الشرطة لاستلامها .
يشعر أن عالمه ينهدم . وأحلامه كلها تنهار . .

ولكنه ينتظر تضحية أخيرة من نفيسة . . ونفيسة التي أضناها الحرمان واحتملته مضاعفا لتخفف وطأته عن أخويها . . والتي سقطت لأنها عديمة القوة وأضعف حلقة في أسرة المرحوم كامل أفندى الضعيفة ، قدمت دائما التضحيات ومازال عندها ما تملكه ويمكن أن تضحي به : حياتها .

لا تقتلني فيضيع مستقبلك . . دعني أقوم عنك بهذه المهمة !

رحلة مؤسسية ومفزعة التي رافقها فيها حسنين بسيارة التاكسي الى كوبرى أبى العلاء ، وانتظر يرقبها خلف جذع شجرة ليتأكد انها ألقت بنفسها فى النيل . . ثم تتلاطم فى نفسه النوازع ويغلبه القنوط والضغط والتمرد على الضعف فيلقى بنفسه هو الآخر منتحرا .

بداية ونهاية صيحة انسانية تحتج على ضعف الفقر ، وضعف المرأة ، وضعف حسنين أمام طموحه فى الصعود الاجتماعى الذى يجعل منه الشرير الأنانى .

وتفيسة من أروع الشخصيات المأساوية فى أدب
نجيب محفوظ .

صابر سيد الرحيمى

أمه تدير بيوتا للدعارة . . صودرت أملاكها
واعترفت لابنها الوحيد وهى على فراش الموت ان أباه
مليونير كبير الشأن اسمه سيد الرحيمى وأعطته وثيقة
زواجها منه وطلبت اليه أن يبحث عنه ليحتمى فى ظله .

ولما ماتت انطلق اليتيم الحزين يبحث عن أبيه فى
الاسكندرية ثم فى القاهرة .

نزل بفندق متواضع يملكه خليل أبو النجا الرجل
المعجوز المتهالك وزوجته كريمة فتاة صغيرة جميلة .
اتصل بالصحفية الهام لنشر اعلان يطلب فيه من
أبيه الاتصال به وقعد ينتظر . .

نشأت صداقة بريئة بينه وبين الهام الا أن كريمة
كانت تفتح له أبواب الاهتمام بها فلما التقيا فى غرفته
وتوطدت علاقتهما أغرته بمعاونتها فى قتل زوجها
لتصبح ثروته الكبيرة لهما من بعده .

لم يسفر بحثه عن أبيه عن شىء وكادت تفرغ
نقوده ، وكلما استبد به اليأس وروعه شبح الافلاس
وهو بلا نهنة . صار أقرب لقبول اقتراح كريمة . .

وحبه لها يتمكن من قلبه . ولما تحين الفرصة ينفذا
الجريمة وتنتقل كريمة الى بيت أمها لتقضى فترة
الحداد .

يصبح صابر وحيدا ويدخله الخوف من الحاح
المحققين على نزلاء الفندق وموظفيه . . حتى يبذر فى
قلبه عامل الفندق « الساوى » بذور الشك بايعاز من
الشرطة فيوهمه ان كريمة تحب زوجها الأول الذى باعها
لزوجها الثانى خليل أبو النجا وربما يعود لها وتعود له .

الغيرة والاحباط والشك والخوف كلها تستبد به
فيندفع بطيش الى كريمة فى بيت أمها ويتهمها انها
وزوجها الأول أوقعا به واستغلا غفلته . . ويدفعه
العنف والغيرة لقتلها ، وتقتحم الشرطة البيت وتضبطه
متلبسا .

الهام الصديقة الصحفية تساعده على توكيل محام ،
ولكن يحكم عليه بالاعدام ويعرف وهو ينتظر الاستئناف
طرفا من أنباء أبيه وانه زار مصر أياما فى طريقه الى
الهند .

« الطريق » رواية غريبة فى أجوائها ، وقصة
البحث عن الأب لها أكثر من بعد فكرى واحد .

البحث عن الهوية والأصل ؟ . . ربما . البحث عن
الملاذ والشعور بالأمن ؟ . . ممكن .

البحث عن المجهول ، أو الأسطوري ؟ .. يجوز
ولكن شخصية صابر هي محور هذه الأحداث التي
يكتنفها الغموض .. فهو يبحث بحثاً فاضلاً بريئاً عن
أبيه وعن ملاذه وعن أمنه وطمأنينته .. والطمأنينة
بعيدة والأمن مستقر في الضباب والملاذ يحوط سيرته
الغموض ..

الا أن الشاب يبحث عن أصوله في مجتمع حافل
بأثرغيات ومخاوف الافلاس والسقوط ، مليء بالمكائد،
والمسالك الغريبة .. عالم واقعي صلب أبوابه عصية
على شاب قليل المال عسير المطلب ..

وفي هذا المجتمع يصبح صابر سهل المنال ، ضحية
لظروفه يختلط حبه بالشهوات وغرامه بالغيرة والشك .
ولصابر وجه شرير وميراث شرير أوقعه في جريمة
القتل .

وله وجه برىء ساقه الى حب برىء لالهام الصحفية
التي عاونته في الاعلان مرارا لأبيه ، وأيقظت أمله في
حياة طيبة ..

ومن العجيب أن نجيب محفوظ حافظ بصديق
واقعيته على توازن هذين الضدين في نفس صابر ،
الذى لم يفقد أمله في حياة آمنة في كنف أبيه الغائب
المجهول حتى وهو قاعد في ظلال المشنقة .

وأكد نجيب محفوظ بهذه الشخصية ان النفس
الانسانية مركبة ، وان الانسان مؤهل للحياة الطيبة
أو للحياة فى الجريمة بنفس القدر ..

كما أكد المعنى الساحر وراء المصير الانسانى ،
وهو أن المرء يعلم دائماً ببلوغ الواحة الخضراء مهما
طال السفر فى الصحراء .

حميدة .. زقاق المدق

« زقاق المدق » من أشهر روايات نجيب محفوظ التى
صور بها أحياء القاهرة الشعبية أثناء الحرب ..

وشخصياتها زينة والدكتور بوشى صانع العاهات
والمعلم كرشة ، هى جزء لا يتجزأ من معمار الزقاق
وجدرانها المهدمة وشبابيكه العربية وفقره وكفاحه من
آجل الرزق .

وفى هذا الزقاق العتيد تتفتح حميدة كالزهرة
الفريدة مثيرة فواحة تدير الرعوس .

لما أحبها الحلاق عباس الحلو سافر الى معسكرات
الانجليز ليربح بعض المال يعينه على الزواج منها .

ولكن القاهرة كانت حاشدة بالجنود الانجليز وغير
الانجليز ، وكانت الملاهى تنتشر فى أحيائها الافرنجية ،
وصائدو الفتيات ينتشرون هنا وهناك طلباً للوجوه
الجديدة للاحاقهن ببنات الليل فى البارات والملاهى
للترفيه عن الجند .

وهكذا استطاع فرج أن يستميل حميدة وأن يفري
أمها بالخروج من الحارة الفقيرة والتطلع الى مستقبل
يعد بالمال وبعض الترف .

وتحولت حميدة بنت الحارة الشعبية الى حياة غير
الحياة التي كان يعدها بها عباس الحلو ، والحياة التي
يمكن أن توفرها لها الحارة .

ولما جاء عباس الحلو وعلم خبرها اصطحب حسين
كرشة صديق طفولته الى البار الموعود حيث رأى حبيبة
القلب تجالس الجنود الانجليز، فصرخ فى وجهها ورمها
بزجاجة سال لها دمها على وجهها ، فما كان من الجنود
الانجليز الا أن قاتلوه بالأيدى والأرجل حتى مات وهو
ينادى على صاحبه حسين ، بينما حسين قد فر على وجهه
مذعورا . .

زقاق المدق رواية تهتم بالبيئة وتحفل بالعوادات
الشعبية والحرف الغريبة والوصفات البلدية العجيبة .
ولكن محور الرواية هو قصة حب حميدة وعباس ،
وسقوطهما معا . .

وتبدو حميدة أحيانا شخصية شديدة الطموح، الا أن
ما تتمناه وتحلم به فى الواقع ليس الا الحقوق الدنيا
المتواضعة ، وثمان هذه المطالب الدنيا البسيطة هي
السقوط المروع والخروج على القيم والتقاليد وهو

ثمن فادح ، لم تدفعه وحدها وانما دفع مثله حبيبها
الشاب البريء الذى أرغمته مطالب الزواج البسيطة
أن يهجر الحارة بدوره ليعمل فى معسكرات الانجليز . .
فأى مفارقة وأى مقابلة بارعة رسمها نجيب محفوظ فى
روايته الرائعة .

ان زقاق المدق رواية واقعية بسيطة الا انها بليغة
فى تحليلها لأحوال المجتمع المصرى تحت وطأة الاستعمار
والفقر . . الذى أحبط أحلام الحب والشباب فى أعماق
القاهرة خاصة فى مرحلة السطوة الاستعمارية الثقيلة
أثناء الحرب .

ينسج نجيب محفوظ هذا المعنى الكبير بخيوط
واقعية تصف بأسلوبه الجذاب مصائر الناس البسطاء
الذين لا يملكون القدرة على تحقيق الأحلام الانسانية
الصغيرة .

ومع ان زقاق المدق تصف حيا من أحياء القاهرة
عاشه جيلنا ، فانها قد أصبحت صورة تاريخية نادرة
. . حيث أن أربعين سنة قد غيرت معالم هذه الأحياء
الشعبية العتيقة فضلا عن العادات والأزياء والروح
الحميمية للجيران وأبناء الحرف وبساطة التفكير
والسلوك .

عوامة الثرثرة

نجيب محفوظ متنوع الانتاج جدا .

ورواية ثرثرة فوق النيل من رواياته المثيرة بأسلوبها الفريد . . فهي لا تعدو أن تكون تسجيلا لجلسات عديدة يجتمع فيها جماعة من الأصدقاء حول الجوزة فى عوامة على النيل يثرثرون .

ومع ذلك فهي صورة مفعمة بالحياة والتشويق مثيرة للدهشة . . تعكس حالة خاصة لفريق من الناس ينتمون الى شريحة الطبقة الوسطى المثقفة قد ظلل حياتهم الاحباط .

لو سألتنى ما هى الشخصية الرئيسية فى هذه الرواية فلن أختار أحدا من أبطالها ولكنى سأختار الموقع .

العوامة ذات الجوزة هى الشخصية الرئيسية فى الرواية ، وسحابت الدخان المخدر السابح فى أرجائها . الجماعة هم أحمد نصر موظف ومصطفى راشد محام وعلى السيد ناقد فنى وخالد عزوز ثرى وقصاص ورجب القاضى فنان وأنيس زكى موظف ومثقف وسنية كامل وليلى زيدان مترجمة وسناء الرشيدى طالبة ، وسسارة بهجت الصحفية المعروفة بالمواضيع الجادة .

والحوار الدائر تختلط فيه الأوهام بالتهويمات ،
والسخرية من الواقع بالتندر بالذات . .

ويتميز الحوار المسترسل فصلا بعد فصل بالفكاهة
السوداء والتشويق واصابة الشعارات السياسية والقيم
الاجتماعية التقليدية . . الى جانب التلميحات الجنسية
والملامسات الغرامية فى جو موشى بالأحلام ويفجعه
الواقع ، وفيه مرارة .

انهم صورة لشريحة اجتماعية استسلمت باختيارها
أو على رغمها للاحباط العام الذى عانى منه كثيرون من
المثقفين بعد كل هزيمة وطنية أو اجتماعية .

حادث واحد يقع فى تلك الرواية الفريدة . ويقع
خارج جدران العوامة الحاملة حيث تستقل الجماعة
سيارة فى منتصف الليل ، تدفعها نزوة للخروج من
الجدران التى احتوت احباطهم للذهاب الى سقارة . .
فيصدمون رجلا صدمة قاتلة ويفرون بالسيارة فزعين .

وفى اليوم التالى لا توقد الجوزة وانما يتبادلون
الرأى حول ما حدث وما ينبغى أن يفعلوه .

وعندها يتهجم أنيس زكى على رجب القاضى الذى
كان يقود السيارة ويهدده بإبلاغ الشرطة وهو فى حالة
هياج لم يسبق أن عانى مثلها . . ربما من يقظة ضمير
عارضة أو من غيرته على سمارة بهجت التى يبدو انه

أحبها ورجب يتقرب منها . . غير ان الثورة هدأت ولم
يعد للتجمع مذاقه الحلو القديم وتفرقت الجماعة .

قال عم عبده خفير العوامة تعليقا على الشجار : كنت
سأحل رباط العوامة لو لم تتوقف الخناقة .

فقال أنيس زكى صاحب العوامة : ولكنى كنت
سأغرق مع الغارقين لو فعلت !

ولكن رباط العوامة لم يحل . . ولا يزال سقفها
العتيد وسحبه الطافية تظلل شريحة المثقفين الذين
صورهم نجيب محفوظ بمظلة الاحباط والمرارة
واللاجدوى . .

فان هذه الشريحة العجيبة التى نراها فى ثرثرة فوق
النيل هى ثمرة الأحلام المجنحة فى واقع راسب ، هى
مرارة الطموح الذى لايناسب القدرات .

هى مرض شريحة من المثقفين فى العالم الثالث ،
وهى حالة عرضت لكل مثقف فى كل انحاء العالم مرة
أو مرات بعض الوقت أو لوقت طويل .

هى مرض العجز عن المطابقة بين الفكر والفعل ،
بين القدرة والتحقيق . .

لذلك أقول أن رواية الثرثرة فريدة وستحتمل
التأويل والتفسير على وجوه متعددة . . ولكن بطلها

الحقيقى وشخصيتها الرئيسة فى نظرى هى العوامة ذاتها ، التى تثرثر فى الدخان •

قراءة نجيب محفوظ

هذه بعض شخصيات روايات الكاتب الكبير •• وفى أدبه الفنى مئات الشخصيات المثيرة •

ويستطيع القارئ أن يستمتع بروايات نجيب محفوظ بمجرد الأخذ بظاهر الوقائع فيها •• فهى مسلية وشيقة وتتميز بالبناء الدرامى الأخاذ •

ويستطيع القارئ أيضا أن يستمتع بما توحى به روايات نجيب محفوظ من أبعاد اجتماعية ودعوة للتطور والتقدم وتصوير مأسوى لما يعانى به الرجال والنساء البسطاء من الظلم أو التجنى عليهم أو من الحرمان أو من العجز عن تحقيق الأحلام أو ما يحاولون الاجتهاد فيه من البحث عن السعادة والتوازن النفسى والمصالحة مع الآخرين •

والقارئ يستطيع أيضا أن يستمتع بقراءة روايات نجيب محفوظ بالتأمل فى الفلسفة الانسانية والاجتماعية التى تمثل النواة الصلبة لفن الرواية عنده ••

ولكن أمتع ما فى فن نجيب محفوظ هو براعته فى
تصوير الشخصيات المصرية فى مواجهة ظروفها المختلفة

ان أدبه متحف كبير يضم تماثيل الشمع الا انها
مفعمة بالحياة والحيوية لآلاف المصريين فى مواجهة
أنفسهم والمجتمع ، طامحون وقانعون ، يحبون
ويكرهون ، أشرار وطيبون . . فى حالة تسام أو فى
حالة انحطاط ، فى موقف القوة أو فى موقف الضعف . .
يبشرون وينذرون ، يفكرون ويشعرون ، وهم دائماً
فى حركة دائبة ، أقدامهم فى طين هذا البلد المبارك
وعيونهم مع ذلك فى السماء . . وكلهم شخصيات يحب
القارئ لقاءهم ويستعذب حديثهم ويتعلم منهم ،
ويمرح معهم ويأسى لهم ويعرفهم ويحس بالآلفة معهم . .
لأنهم مواطنون أقرب شياً بمن نعرف من المواطنين .

رئيس تشيكوسلوفاكيا مؤلفا مسرحيا

عشرون سنة فى درج الرقيب ..
وعشرون دقيقة الى القمة !

انتخبت الأحزاب التشيكية بالاجماع المؤلف المسرحى
فأسلاف هافيل رئيسا للجمهورية للفترة الانتقالية بعد
الثورة .

ولم يكن هافيل مؤلفا مشهورا فى بلاده ، فقد حجب
الرقيب مسرحياته بسبب مشاركته فى صياغة وتوقيع
بيانات ثورة ١٩٦٨ وظل مؤلفا فى الظل مدة عشرين
سنة .

ولما شبت انتفاضة ديسمبر ١٩٨٨ طلبت منه
أحزاب المعارضة أن يخطب فى الجماهير نيابة عنها
ليحدد هدف الثورة ويركز اتجاهها فى مطلب حقوق
الانسان والديمقراطية .

وبعد عشرين دقيقة من خطابه صارت الجماهير
تهتف : « هافيل .. هافيل » .. بحماس .. فقررت
الأحزاب تلك الليلة أن تسمى هافيل رئيسا للمعارضة .

ولما طرحت المعارضة اسم هافيل على البرلمان بعد عشرة أيام ليكون رئيسا للبلاد ، فاز ترشيحه على اقتراح بعودة دوبتشينك الى الرئاسة . . وهو رئيس تشيكوسلوفاكيا الذى قاد الاصلاحات الديمقراطية عام ١٩٦٨ (بيريسترويكا تشيكوسلوفاكيا) ، وأطاحت به الدبابات الروسية آنذاك واقتيد الى موسكو ويدهاه فى الكلابشات .

أصبح هافيل رئيسا للجمهورية . . ولم يكن المؤلف الفنان مستعدا للمنصب ، وهو الذى لم يكن يحب الا ارتداء البنطلون الجينس والجرسى الفضفاض ، وقيل انه اضطر لشراء البدل وربطات العنق اللائقة والقمصان البيضاء ، قبل أن ينتقل من شقته المتواضعة المطلة على ميدان الجمهورية الى القصر الجمهورى عبر الميدان . . وحرمه المنصب من جلساته الطويلة بمقاهى المثقفين والفنانين ، والجدل بالصوت العالى وأحيانا بالصوت الخافت أو بالإشارة ، ومن استخدام الألفاظ الخشنة ، واضطر أن يلزم نفسه بقواعد البروتوكول .

تشيكوسلوفاكيا . . وبولندا

والثورة فى أوروبا الشرقية وان أجمعت على هدف الديمقراطية والتعددية ، فهى تختلف من بلد الى بلد . . لاحظ أن شرارة الثورة البولندية قد اندلعت

فى مصانع السفن فى جدانسك على بحر البلطيق ، وكان فى طليعتها عمال بناء السفن ونقابتهم « تضامن » .

فى حين ان الذى أشعل ثورة تشيكوسلوفاكيا عام ١٩٦٨ كان اتحاد الكتاب، وكان مكان الاجتماع لزعماء ثورة ١٩٨٨ هو بدروم مسرح «لاتيرنا ماجيكا» المسرح السحرى التشيكى الذى زار القاهرة وأدهش الجمهور المصرى بتقنياته العالية قبل ١٩٦٨ .

فثورة تشيكوسلوفاكيا كانت طليعتها الانتليجنسيا، وقيادتها من المثقفين والفنانين .

ومن العجيب أن آخر رئيس لجمهورية تشيكوسلوفاكيا الديمقراطية التى أطاح بها هتلر عام ١٩٣٩ - وأدى ذلك لنشوب الحرب العالمية - كان الفيلسوف والمؤرخ التشيكى مازاريك الذى ظل رئيسا مدة ٢٠ عاما .

لذلك يبدو لى أن انتليجنسيا تشيكوسلوفاكيا لها دور تاريخى ومكانة خاصة ، أو ان الشعب التشيكى له ميل خاص لحكم الفلاسفة .

ومن العجيب أنه شعب صغير لا يتعدى عشرة ملايين وله لغة خاصة لا تتخطى حدود الدولة ، ومع ذلك فللأدب والفن التشيكى سمعة واسعة فى أوروبا .

ان منصب رئيس الجمهورية أو منصب رئيس الوزراء قد شغله فى العالم الكثيرون من الضباط أو

المحاميين أو الاقتصاديين ، ولكن ممثلا من هوليوود شغله مرة هو الرئيس رونالد ريجان ، ومرة شغله شاعر هو سنجور رئيس السنغال السابق ، ويشغله اليوم هافيل أول كاتب مسرحي ينتخب رئيسا للجمهورية .

وقد اهتمت صحف العالم بالشخصية الجديدة وسارعت الى رواية سيرة هافيل واعادة طبع أعماله المسرحية ، بهدف فهم الثورة التشيكية وشرحها للقراء .

هافيل فى الغرب

لم يكن هافيل مجهولا فى اللغة الانجليزية وبرغم أن مسرحياته ظلت محجوبة فى بلاده عشرين سنة فهو لم يتوقف عن التأليف ، وعرضت له فرقة شكسبير الملكية مسرحية « الاغواء » عام ١٩٨٧ ، وفرقة أولدفيك بريستول مسرحية « لارجو ديسولاتو » عام ١٩٨٦ وقد أهدى المؤلف طبعتها الأولى الى زميله المؤلف المسرحي التشيكي المولد البريطاني الاقامة « توم ستوبارد » . . والاهداء دعابة لطيفة لأن المسرحية تدور حول كاتب تطارده الشرطة ، فكأنه يقول لمواطنه المهاجر فى بريطانيا : « تأمل ما يحدث لزملائك فى الوطن » ! . . كما عرض له مسرح سو هو بولى بلندن مسرحية « المتفرج » قبل شهور .

وقد عادت الصحف العالمية فى الأسابيع الماضية

للاهتمام بالمؤلف وتحليل فكره الفلسفى التماسا لمزيد من فهم مجريات الأمور فى أوروبا الشرقية - وخاصة بعد أن فاجأ هافيل المراقبين السياسيين بزيارة مبكرة - بعد أيام من انتخابه الى الألمانيتين الشرقية والغربية وطلبه أن تكون تشيكوسلوفاكيا طرفا فى أى اتفاق اقتصادى بينهما ، وهو شئ يعيد الى الذاكرة كل ادعاءات الروابط القومية بين تشيكوسلوفاكيا وألمانيا قبل الحرب العالمية ، وكانت هذه الادعاءات هى بذاتها الفتيل الذى أشعل الحرب ! • • فضلا عن القلق الأوروبى اليوم من فكرة أن تقوم قوة مستقلة لوسط أوروبا بين الشرق والغرب ، وهى فكرة يعيد المستشار كول ويزيد فى نفيها ويعيد ويزيد فى تأكيد ارتباط ألمانيا الغربية بالسوق الأوروبية المشتركة •

لذلك كانت رحلته للألمانيتين مثيرة للقلق والقال •

ولكن ما علينا من ذلك • •

دعنا نستكشف الرجل • • من هو ؟ من أين أتى ؟

هافيل • • من هو ؟

ولد فاسلاف عام ١٩٣٦ •

وهو فى الثالثة من العمر أجتاح هتلر تشيكوسلوفاكيا وضمها الى ألمانيا وصارت اللغة الألمانية اجبارية فى المدارس •

وهو فى الثانية عشرة من عمره تولت الحكم
الحكومة الشيوعية الستالينية . . ودخلت تشيكوسلوفاكيا
فى الكتلة الشرقية وعرف المثقفون شبح الجدانوفية
والرقابة الصارمة المتزمتة . كان أبوه مهندسا ومقاولا
وينتمى الى الطبقة البورجوازية الكبيرة ، لذلك فان
الطفل الذى تربى فى بيئة ثرية حرم من التعليم العالى
بسبب انتمائه الطبقي ! رفضت طلبه الجامعة وحرمته
من دراسة الفلسفة ، ثم رفض طلبه معهد السينما ثم
قسم الدراما بالجامعة . . وصار عليه أن يعتمد على
نفسه فى تعليم نفسه بالقراءة والدأب .

فى عام ١٩٥٩ التحق بوظيفة فنى بالادارة المسرحية
بأحد مسارح براغ ، فكان مشرفا على تنفيذ الاضاءة
وادخال المناظر المسرحية الى المنصة .

ولكن سرعان ما تكشفته موهبته كمؤلف مسرحى
حين قدم له مسرح بالوستراد فى براغ بنجاح كبير
مسرحيته « حفلة فى الحديقة » ثم مسرحية « المذكرة » .
. . وعين كاتبا مقيما بالمسرح ، وهو منصب أقرب الى
منحة التفرغ للفنانين عندنا .

وفى ١٩٦٨ انضم هافيل الى الشباب الذى ناصر
اصلاحات دويتشيك الديمقراطية (بيريسترويكا
التشيك) وقعد مع القاعدين فى ميدان الجمهورية فى
طريق الدبابات الروسية واعتقل عدة أشهر وفصل من

وظيفته ليعين عاملا فى مصنع للبيرة مهمته جمع الفوارغ
ورصها تحت الصنابير ! (مسرحية « المتفرج » صورة
فكاهية لحياته فى المصنع) .

فى عام ١٩٧٧ كان هافيل أحد المؤسسين لحركة
« ميثاق ٧٧ » وهى من حركات حقوق الانسان . . وفى
١٩٧٩ قدم التماسا باسم الحركة للافراج عن المسجونين
السياسيين فكانت هذه هى القشة التى ذهبت بصبر
الحكومة فقدمته للمحكمة بتهمة التشهير بالدولة وحكمت
عليه المحكمة بالسجن أربع سنوات .

فى السجن كتب الى زوجته خطابات منتظمة نشرت
فى أمريكا قبل سنوات بعنوان « خطابات الى أولجا »
وتعتبر الخطابات وثائق سياسية وفلسفية ذاع صيتها
فى الغرب وتتضمن فلسفة هافيل السياسية .

خرج من السجن عام ١٩٨٢ وعاد اليه من يناير الى
مايو ١٩٨٨ .

وحصل على جائزة السلام من ألمانيا الغربية فى العام
الماضى . وكان طوال عام ١٩٨٨ هو أحد المؤسسين
والمنظمين لمنبر الحقوق المدنية الذى أسموه Forum
ويضم أطراف المعارضة التشيكية .

ويقال ان لطفه وحزمه وروحه القيادية هى التى
حافظت على وحدة الأطراف المؤسسين للمنبر مما أدى

الى نجاح الثورة واختياره رئيسا للمعارضة ثم رئيسا للبلاد .

وهافيل ليس غريبا على الفن والسياسة فجدّه كان دبلوماسيا ووزيرا ، وأحد أعمامه أنشأ في العشرينات أول استديو للسينما في براغ هو استديو « باراندوف فيلم » .

المؤلف والسياسي

حرص هافيل منذ انتخابه على أن يعبر عن ميله بين السياسة والفن .

قال : « كلما ازدادت أنغماسا في السياسة ازدادت عشقا للتأليف المسرحي » .

أما توم ستوبارد الكاتب المسرحي البريطاني التشيكي المولد فقد قال : أتمنى ألا تمنح أكاديمية السويد هافيل جائزة نوبل للسلام (الجائزة التي يحصل عليها السياسيون) وأن تمنحه جائزة الأدب .

ولعل هافيل لغيابه عن ساحة المسرح الغربي وحضور بعض مسرحياته قد حير النقاد في طبيعة فكره ، لذلك قرأت للنقاد البريطاني مايكل بلينجتون حديثا قال فيه :

« لقد أخطأنا فى تقييم فن هافيل • فعند صدور مسرحيته « المذكرة » عام ١٩٦٥ حسبناه من كتاب مسرح العبث مثل بيكت ويونسكو ، وعلى هذا التقييم قدمته الاذاعة وقدمه التليفزيون هنا ، ولكن تتابع صدور مسرحياته الجديدة جعلنا نعيد التفكير فى فنه • ان مسرح العبث يصف العالم باللامعنى واللاجدوى بينما يرمى مسرح هافيل الى بناء وتحسين نصيب الانسان من الدنيا من خلال نقد واصلاح المؤسسات الاجتماعية والسياسية • وقد كتب هافيل دائما عن الطبيعة القمعية للبيروقراطية الشيوعية ، وفى السنوات الأخيرة اتجهت مسرحياته أيضا الى اظهار الطبيعة المتناقضة لجوهر حركة المنشقين وما يعانیه المنشقون : الاضطراب الوجدانى بين غريزة الأمان والحاح الضمير » •

ومسرح هافيل مسرح بناء ، ولعل الالتباس الذى انساق خلفه بعض النقاد أول الأمر ودعاهم لوضعه فى اطار مسرح العبث كان سببه المواقف المسرحية التى تبدو فى ظاهرها عبثية ، بينما لها فى الحقيقة منطقتها الخاص •

وملاحظتى على مسرح هافيل – بقدر ما أتاحت لى الترجمة الانجليزية من مسرحياته – هى انه يشغل فى الأدب المسرحى مكانا خاصا لا يباريه فيه أحد وهو

التحليل النفسى والفكرى للانتليجنسيا أو المثقف الغربى فى ظل نظام شمولى ، وهو موضوع لا ينافس فيه كتاب الغرب الليبرالى ، وتتواتر فى كل ما قرأت له من مسرحيات صور متجددة ومواقف مشحونة بالحيوية والغرابة والحكمة والجمال الفنى وصدق التجربة .

وهو من حيث الحاحه على موضوع المنشق فى مجتمع شمولى ، ومأساته المعقدة ، يضع نفسه فى موقع الأديب السياسى ، وأعماله معالم كبيرة فى سياق الأدب السياسى والمسرح السياسى .

وبرغم صعوبة مسرحياته وقتامتها فانها ممتعة جدا بما تتلأأ به من روح الفكاهة وذكاء الملاحظة والدفع الانسانى الذى تشيعه فى نفوس المشاهدين .
ويعالج هافيل موضوعاته الصعبة ببساطة كبيرة ، ووضوح سهل ، وبروح المرح فى الحوار .

فاوست والشيطان

اشتهر اسم فاوست منذ العصور الوسطى فى الحكايات الشعبية باعتباره الرجل الذى باع روحه للشيطان ، وقد ألف كريستوفر مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣) الكاتب المعاصر لشكسبير مسرحية بعنوان « السيرة المأساوية للدكتور فاوست- » ، كما تناول الحكاية كتاب كثيرون على رأسهم الشاعر الألمانى الشهير يوهان جوته (١٧٤٩ -

١٨٣٢) فى مسرحية من جزءين تعتبر من أشهر أعماله
هى مسرحية « فاوست » .

ومسرحية هافيل تحمل اسم « الاغواء » و « فاوست »
هافيل استاذ عالم فى أحد المراكز العلمية المسئولة عن
الايدولوجيا .

مدير المركز فى حالة قلق يخاطب اجتماع العلماء
بقوله :

— تلقيت شكاوى من أن المركز لا يقوم بواجبه كما
ينبغى فى الموقف الراهن .

يسأل أحد العلماء : أى موقف ؟

— نعم ؟! أصدقائى . لا تدوروا حول الموضوع .
من المفترض أننا أول من يعلم ، وأول من يتصرف .
ما علينا . . انهم يطلبون منا بالحاح ننتقل الى حالة
الهجوم ، وان ننظم برنامجا مكثفا . . تعليميا وعلميا
شعبيا وعلاجيا طبيعيا لمواجهة الأفكار المعزولة ، الخطيرة ،
لوجهات النظر غير العقلانية التى نجدتها بخاصة فى
دوائر الشباب والتى تستمد أصولها من الفهم الخاطيء
للمعاملات الطبيعية المعقدة والديناميكية التاريخية
للحضارة الانسانية (!) وبعض ظواهرها تنتزع من
سياقها بقصد تأويلها على ضوء النظريات شبه العلمية
وعلى ضوء التحيزات الغامضة والخرافة والتعاليم
والممارسات المضللة التى ينشرها بعض الانتهازيين

والمرضى عقليا والمنتمين الى الانتليجنسيا (!) عندنا
شغل • لا تضعونى فى مشكلة • انتبهوا جيدا • اننى
اعتمد عليكم • هل وصلكم نصيبيكم من الصابون ؟

— نعم • نعم • نعم •

— أنا أعتد عليك يا دكتور فاوست •

— أتعنى فى مسألة الصابون ؟

— الصابون وكل شئ غيره •

ندرك المآزق الذى يعانىة فاوست وضالة الجزاء •

ويتميز أسلوب هافيل بتكرار حركة معينة العديد
من المرات ، لها دلالتها ، وتكرارها المبالغ فيه يثير
الفكاهة • فى هذه المسرحية يرافق المدير سواء فى
الاجتماع أو فى الحفلة أو فى الحديقة سكرتير غامض
يقاطعه دائما ويسر فى أذنه بأحاديث طويلة والمدير
يهز رأسه باستمرار علامة الموافقة والفهم • • فالمدير
لا يكون فى مكان الا ومعه هذا الملحن العجيب الذى
لا نسمع صوته أبدا ، ولكنه موجود دائما ويتحدث
للمدير دائما ويقاطعه فى أى وقت وفى أى مكان
فينصت له المدير ويهز رأسه !

فى مسكن فاوست يستقبل زائرا غريبا اسمه فستولا
(تحريف لكلمة الشيطان) بارد الأطراف •

يعرض فستولا عليه أن يضع نفسه تحت أمره

ويفتح له آفاق الفكر السحري الذي يريد المدير أن يدحضه . وليؤكد شخصيته ، وفي مقابل تعاون فاوست معه سيجعل السكرتيرة الجميلة تقع في حب فاوست فجأة .

ولكننا في حفلة المركز العلمي وفي سحر ضياء القمر لا نعرف هل نفذ الشيطان وعده فوقعت ماجي في حب فاوست ، أم أن فاوست في سحر لحظة الحب قد باح لماجي بأفكاره الحقيقية على السليقة فسحرها بحديثه . انه يقول لها :

— اتعلمين أن علم البيولوجي قد استقر حديثا على قوانين البقاء للأصلح يفسر بها الحياة ، ولكنه لم يستطع أبدا تفسير السبب في وجود الحياة ذاتها ، الحياة بهذا التنوع اللانهائي في مظاهرها التي لا يمكن أن يكون سببها إلا ان الوجود يريد أن نشهد على قدرته ، ولكن لمن يبدى قوته ولماذا ؟ اتعرفين ؟ .

ولكن المدير في اليوم التالي يفاجئه أمام زملائه باتهامه انه هو ذاته وهو العالم بالمركز قد تخلى عن التفكير العلمي الصحيح ويمارس الشعوذة وانه يتصل بشخص مشبوه يزوره في بيته .

ينخلع قلب فاوست ويعد المدير بكتابة تقارير مفصلة عن زائره الغريب حتى يصبح ذلك وثيقة في مكافحة المركز للفكر المشعوذ وغير العلمي .

ويفاجيء الشيطان الدكتور فاوست بأبلاغه أن
حبيبته هي التي وشت به مما يوقع بالحبيبين كارثة
وفارقة .

ويقوم المركز العلمى بحفلا تنكريا يرتدى فيه المدير
ملابس الشيطان ، ويحضر الحفل فجأة فستولا (الشيطان)
ليسر فى اذن المدير . . الذى يستدعى فاوست ويعلنه
أن فستولا ليس الا عميلا له دس عليه ليختبر صلابته
تفكيره العلمى وان فاوست فشل فى الامتحان ، وعليه
أن يدفع الثمن الذى دفعه السحرة فى الزمن الخالى فى
محاكم المؤمنين (محاكم التفتيش) ويشترك العلماء فى
ازيائهم التنكرية فى طقس عنيف يشعلون فيه النار فى
ملابس فاوست .

مسرحية فاوست « الاغواء » ترسم قصة سقوط
فاوست واستدراجه بالايحاء له بالحب ، وفى لحظة
الحب ينطلق فكره على السجية ويصرخ بما فى ذهنه .
هي مواجهة بين التفكير الطبيعى والتساؤلات الانسانية
وبين الجمود العقائدى والاستسلام العقلى ، والفخ الذى
نصب له كان فى خميلة مقمرة وفى لحظة صفاء انساني،
وقد نصب له الكمين بخيوط الحب الانساني الذى ينكره
خصومه ، فكانت يقظة قلبه وعقله هي نقطة ضعفه
وموته .

لارجو ديسولاتو

اختار هافيل هذا العنوان لمسرحيته الاخرى . . وهو وزن موسيقى عريض وحزين .

والمسرحية تدور كلها في صالة بيت البروفيسور الشاب ليوبولد نيتلز الذى كتب مقالا اسخط الشرطة عليه فاخذ اثنان من رجال الشرطة السرية يزورانها كل يوم مرة أو أكثر ، ويعيدان استجوابه وهو يزداد جزعا واضطرابا ويعانى من الضغوط العصبية والشعور بالوحدة .

المشهد المتكرر الذى يثير الفكاهة في هذه المسرحية هو جلوس ليوبولد على الارىكة طوال الوقت . . وكل دقيقتين ، ومهما كان الموقف ، يقفز ويتجه الى باب المسكن وينصت باذنه ثم ينظر بعينه من ثقب المفتاح ، فلما لا يجد ما يتوقعه (رجال الشرطة) يتجه بسرعة الى مكتبته ويفتح صندوقا على الرف ويخرج علبة دواء فيتناول منها قرصا فى فمه ويسرع الى الحمام فنسمع خرير الماء ثم يدخل من الحمام يجفف وجهه بالمنشفة !

يريد أن يتحدث الى اصديقه ، ولكنهم مشغولون عنه . . سوزى جارتة تأتى من عملها بسرعة لتغير ثيابها على عجل لتلحق بميعاد السينما أو الكونسير وتذاكرها دائما محجوزة مقدما . . لا تتكرم عليه الا بالسؤال العابر .

— هل حدث شيء؟

— نعم جاءت الشرطة ، قالوا انهم سيعودون واخذوا
في سؤالى ..

— طيب طيب .. لا تنزعج . حرب اعصاب . « انت
قدها وقدود » أسفة . لا بد أن اسرع .

ويأتى صديق جارته ويتبادلان الحوار الخاطف .
— سوزى تنتظرك على باب السينما .

— هل حدث شيء؟

— نعم . جاءت الشرطة وقالوا انهم سيعودون
وأخذوا في سؤالى .

— لست قلقا من جهتك . انت رجل . تحمل . انت
شجاع . كن شجاعا . آسف .. لا بد أن ألحق بسوزى .
أما حبيبته فتحمل عليه :

— لم تعد تعبني . أراك لم تعد حتى تريد أن
تلمسنى . لقد تغيرت .

— رأسى مشغول .

— الرجل دائما يقول ذلك حين يبرد حبه .

— أنا فى مصيبة .

— هذا ليس عذرا . انت تتبطل . أنا أعرفك .

انت شجاع .. ليس هذا عذرا .

ويزوره اثنان من العمال ، يثنيان عليه باسهاب
وهو يتعذب من الضجر . أحدهما يدخن بشراهة (من
سجائر المضيف) والثانى يشرب بشراهة (من خمر
المضيف) ويقولان :

— انت ازعجت الشرطة لأنك كتبت فى الصميم .
مع اننا لا نفهم بالتفصيل ما كتبت . لأنه صعب علينا ،
لكن أحبيناه لأنه يبدو عليه انه فى الصميم . هل تريد
ورقا . نحن عمال بمصنع الورق ونستطيع أن نحضر
لك ورقا .

بعد خروجهما يأتى رجالا الشرطة فيجدان صديقه
فى البيت .

— نريد أن تنفرد .

— لن أبرح البيت . تكلمأ أمامى .

وبإشارة دخل رجلان عملاقان وحملاها للخارج
عنوة وهى تحتج وليوبولد يحتج ، ولكنهما لم يأبهما
الملاحتجاج .

— اننا هنا لنقدم لك اقتراحا .

— اقتراحا ؟

— كما تعلم انت مهدد بشيء غير مستحب أنا نفسى
لا أرجو أن يحدث لك . وأعتقد انك أيضا لا تحب أن
يقع لك .

– يعنى الأفضل لى أن ..

– كما نبهنا عليك عدة مرات ، ليس شأننا أن ندفع الأمور الى الحافة ، على النقيض ، نريد أن نتجنب المجابهة ، حتى لا يتفاقم الموقف . ليس من مصلحتك . لدينا تكليف بأن نعرض عليك بشروط معينة أن نغلق الملف .

– نغلق الملف ؟

– كأنه لم يكن .

– ما هذه الشروط ؟

– كما تعرف ان ما يقع على رأسك انما يقع على رأسك لأنك بتوقيع البروفيسور ليوبولد نيتلز كتبت بضع أوراق .. مقالا كما تحب أن تسميه ولم تنكر ذلك مما ترتب عليه انك وضعت على رأسك كل ما جرى لك .. فبعدم انكارك كشفت عن الجانى .

– الجانى ؟

– وبصفتك أستاذا لا بد انك تعرف انه اذا كان الجانى مجهولا فلا يمكن اتخاذ اجراءات ضده . هذا معروف ضمن مبدأ « هوية الجانى » .

– هوية الجانى ؟

– باختصار اذا كنت توقع الآن هنا بيانا قصيرا

يفيد انك لست البروفيسور ليوبولد نيتلز مؤلف
الأوراق موضوع التحقيق ، فسنعتبر الموضوع منتهيا
وكل ما جرى من اجراءات ملفى .

— تريد أن أعلن اننى لم أعد أنا ؟!

— بلغتك الفلسفية نعم، ولكن من الناحية القانونية
ليست بهذه الخطورة . فأنت لن تعلن على الناس انك
لم تعد انت ، ولكنك ستعلن فقط انك لست الشخص
الذى كتب المقال . . . وهذه ليست الا مسألة شكلية .

— لا أفهم .

— وهل تعتقد أن نيتلز اسم جميل لا تحتل أن
تفقده . أنظر فى دليل التليفون ستجد الاسم الجميل
يحمله أشخاص كثيرون . . . وكلهم رجال طيبون .

— أتعنى أن على أن أغير اسمى ؟

— لا أبدا . أتخذ من الأسماء ما تشاء . انت حر (!)
المهم هو أن تكون أو لا تكون نيتلز الذى كتب المقال .

واذا كنت تحب أن تحتفظ باسمك لأسباب عاطفية
فلا حرج عليك من الاحتفاظ به ، واذا كنت تريد زيادة
فى التسهيل أن تغيره فذلك أسهل ولكنه ليس ضروريا .
فمن الممكن أن يكون فى هذه الدنيا أكثر من واحد
اسمه ليوبولد نيتلز . . . وفى دليل التليفون ثلاثة .

لا بأس عليك أن تكون ليوبولد نيتلز ؛ ولكن المسألة
ألا تكون ليوبولد نيتلز الذى كتب المقال • اعترف ان
العرض جميل •

— لا أعرف ماذا تستفيدون من هذا العرض ؟ ولا بد
أن له سببا •

— نريد أن نمحوا هذا الأمر من الملفات ونعطيك
فرصة أخرى •
— أى فرصة ؟

— أن تخرج من المشاكل •

— لا أحب العرض كثيرا •

— اذا كنت ستتردد فمعناه الوحيد انك لا تعرف
ما سيجرى لك •

— أيلزمنى أن أجيب هذه الساعة ؟

— الأفضل لك • لأنه غدا ربما لا يكون العرض
مطروحا •

ولكنهما يقبلان امهاله •

وبعد خروجهما تتردد الشخصيات الأخرى • • دائما
على عجل ، ودائما اجاباتها حاضرة •
سوزى •

— سوزى • يريدان أن أنكر انى كاتب المقال • ماذا
أفعل ؟

— أنت مجنون ؟ تسألني ؟ تنكر شخصيتك ؟ ! كن رجلاً !

ثم صديقها .

— هل جاءت الشرطة ؟

— نعم ويريدون أن أنكر أني كاتب المقال .

— لا تفعل . فضيحة . أنت رجل . كن شجاعاً !

ثم تزوره تلميذة من المعجبات . فلا يجد حرجاً من سؤالها :

— يريدون مني أن أنكر أني كاتب المقال .

— تنكر هويتك وأفكارك ؟ يا للفظاعة . وأنت رفضت بالطبع .

وفجأة يداهم الشرطيان ، فباشارة يدخل عملاقان يحملان البنت عنوة ولا يأبهان بالاحتجاجات .

— جئناك نبأ سار .

— لا أريد أن أنكر أني كاتب المقال .

— لا بأس فلم يعد الاقتراح مطروحاً . ولكن النبأ السار انه تقرر اغلاق الملف وسنعطيك فرصة أخرى .

في لحظة خاطفة ترنح ليوبولد وسقط على ركبتيه من الارهاق العصبي وصاح :

— لا أريدكم أن تغلقوا الملف • ولا أن تعاودا
زيارتي • ولا أريد البقاء بالبيت • خذاني الى السجن •
خذاني الى السجن !

موقع هافيل المسرحي

هافيل كاتب سياسى • طرق جانبا من الفكر
لا يباريه فيه أحد • يحلل نفس المثقف فى ظل سلطة
شمولية • • بالمرح وبالمأساة • تجربة شخصية أو تجربة
قريبة • • ولا نعرف اذا كانت أدواته المسرحية الرائعة
ستسعه فى مناخ الحرية ليواصل الصور الانسانية
المسرحية فى اطار المختلف ، ولكن نقاد الغرب يقدرون
فنه وأدبه تقديرا خاصا ، ويضعونه فى مرتبة معاصريه
وأبناء جيله هارولد بنتر وتوم ستوبارد • • ويتوقعون
له ذيوعا فى العالم كله ، وانطلاقا لموهبته ، ويشفقون
من احتمال انغماسه فى السياسة •

وتتدارس صفحات الفن والأدب مع الصفحات
السياسية فكره باعتبار هذا الفكر جسرا لفهم
تشيكوسلوفاكيا وربما أوروبا الشرقية الجديدة ، أو
مستقبل أوروبا الوسطى •

الفنان • • الذى استدرجته السياسة ويتمنى أن
يعود ليتفرغ لفنه ، ونحن ننتظر •

الفهرس

الصفحة	الموضوع
٣	● احاديث وراء الكواليس (مقالات ومحاضرات) . . .
٥	مقدمة
٦	المسرح والمجتمع
	اشكاليات اختيار الشكل والمضمون واللغة للمسرح
٣٢	العربي
٤٩	ألف ليلة وليلة .. ما هي ؟
٥٨	ألف ليلة وليلة .. والمسرح
٧٥	زاوية أخرى للنظر فى أزمة النصوص المسرحية .
	خطوط بالقلم الرصاص من الواقع والمستقبل للمسرح
٩٠	العربي
٩٨	المسرح .. والأخلاق
١١١	● شرق وغرب (خواطر من هنا وهناك)
١١٣	مقدمة
١١٥	بصوت خافت أقول
١١٩	الفن فى الصغر كالنقش فى الحجر
١٢٥	الارهاب الدولى وضحاياها
١٣١	الانفجار السكانى المصرى .. سؤال ؟
١٥٤	من لم يقرأ لم يدر
١٦٧	التمثيل الفنى .. والتمثيل اللافتى
١٦٠	الدرس الأول

الصفحة	الموضوع
١٧٥	خواطر تحت المطر
١٨٠	القمر القاتل
١٨٦	السرقه . . جنایة ومرض
١٩١	تأملات فى السينما (الأوسكار)
	نستورد السلع الأجنبية ونخشى ترجمة المعارف
	الانسانية
١٩٦	أزمة فى السينما البريطانية
٢٠٢	الأصول العربية . . للنهضة الأوربية
٢٠٧	لماذا تتعلمين العربية ؟
٢٢١	هذه المهنة . . !
٢٢٨	الجسارة مهنة سينمائية
٢٣٢	الكومبارس
٢٣٧	اشباح الرعب . . فى الأدب والسينما
٢٤٢	اضراب الحروف العربية
٢٤٨	لغة الملابس
٢٥٥	اسهل سرقة
٢٦٣	عاطل يسرق الجيو كندا
٢٧٠	أشباح الجوع تجر أذيالها
٢٨٥	أطفالنا . . وأطفالهم
٢٩٠	عن الغربة والاعتراب
٢٩٥	البحث عن المستقبل فى باطن الأرض
٣٠١	حكايتنا مع التاريخ
٣٠٥	انتشال التاريخ من أعماق البحر
٢١٠	شخصيات خالدة
٣١٧	رئيس تشيكوسلوفاكيا . . مؤلفا مسرحيا
٣٤٠	

للمؤلف

المسرحيات :

٢٩١

● صوت مصر : (فصل واحد) انتجت بالمرح القومي

بالقاهرة ١٩٥٦ .

● سقوط فرعون : انتجت بالمرح القومي بالقاهرة

١٩٥٧ .

● حلاق بغداد : انتجت بالمرح القومي بالقاهرة ١٩٦٤

ثم بالمرح الشعب بحلب و بالمرح الفن بطبرق

و بالمرح دائرة الفنون بالأردن و بالمرح بغداد

بالعراق و بالمرح الخليج بالكويت و بالمرح الفن

العربي بالقاهرة .

● سليمان الحلبي : انتجت بالمرح القومي بالقاهرة ١٩٦٥

ثم بالمرح جامعة الجزائر .

● الفخ : (فصل واحد) انتجت بالمرح الحديث

بالقاهرة ١٩٦٥ ثم بالمرح توكاد بلندن

و تلفزيون الشارقة .

● **بقبق الكسلان :** (فصل واحد) أنتجت بتليفزيون القاهرة ١٩٦٦ ثم أنتجت بالمرح الحديث بوارسو بولندا ١٩٨١ .

● **عسكر وحرامية :** أنتجت بالمرح الكوميدي بالقاهرة ١٩٦٦ ثم أنتجت بمرح مدينة الكاف بتونس ومرح برج الكيفان بالجزائر والمرح الوطني بطرابلس ليبيا .

● **الزير سالم :** أنتجت بالمرح القومي بالقاهرة ١٩٦٧ ثم أنتجت بمرح مدينة الكاف بتونس والمرح القومي بدمشق ومرح دائرة الفنون بالأردن والمرح الوطني بطرابلس ليبيا ومرح مدينة البصرة بالعراق .

● **على جناح التبريزي وتابعه قفه :** أنتجت أول مرة بالمرح الكوميدي بالقاهرة ١٩٦٩ ثم أنتجت بالمرح القومي ببغداد والمرح الأهل بالكويت والمرح الونى بينغازى والمرح القومي بالخرطوم ومرح الفن العربى بالقاهرة ومرح مدينة صفاقس بتونس ومرح الشعب بحلب وفرقة مايباخ الألمانية الغربية .

● **النار والزيتون :** أنتجت بالمرح القومي بالقاهرة ١٩٧٠ ثم أنتجت بإذاعة برلين الشرقية الألمانية وفرقة معهد الفنون ببغداد .

● **الزيارة :** (فصل واحد) أنتجت بتليفزيون القاهرة ١٩٧٠ و ١٩٨٩ .

● **زواج على ورقة طلاق :** انتجت بالمرح الحديث بالقاهرة
١٩٧٣ ثم انتجت بمرح مدينة الكاف بتونس
وبمرح توكاد بلندن والمرح القومى بدمشق
والمرح الوطنى بطرابلس ليبيا .

● **الحب لعبة**

● **أغنياء فقراء ظرفاء**

● **رسائل قاضى اشبيلية :** انتجت بالمرح المتجول بالقاهرة
١٩٨٧ والتلفزيون العراقى ببغداد ومرح
الكويت بالكويت .

● **رحمة وأمير الغابة المسحورة :** (للأطفال) انتجت فى
مرح القامشلى بسوريا . والمرح القومى
للطفل بالقاهرة ١٩٩٠ .

● **الغريب :** (فصل واحد) انتجت لتلفزيون الجمهورية
السورية ١٩٧٥ .

● **العين السحرية** (فصل واحد)

● **دائرة التبى المصرية** (فصل واحد)

● **أحان على أوتار عربية**

● **هرديس الزمار** (للأطفال)

● **الشخص (فصل واحد)** أنتجت فى مهرجان المسرح
التجريبى بالقاهرة ١٩٨٩ .

● **عودة الأرض** أنتجت فى أعياد ٥ أكتوبر على مسرح
المؤتمرات بالقاهرة ١٩٨٩ .

● **مى زيادة** (تمثيلية)

وانتجت معظم مسرحيات المؤلف عديدا من
المرات بمسارح الثقافة الجماهيرية بمصر .

القصص :

- حكايات الزمن الضائع فى قرية مصرية (رواية)
- أيام وليالى السندباد (رواية)
- مجموعة قصص قصيرة

كتب أخرى :

- دليل المتفرج الذكى الى المسرح (دراسات)
- الملاحة فى بحار صعبة (مقالات)
- صور أدبية (ترجمة)
- أضواء المسرح الغربى (مقالات)
- دائرة الضوء (مقالات)
- حكايات فنية (مقالات)
- أحاديث وراء الكواليس (مقالات)
- شرق وغرب (خواطر من هنا وهناك)

يرجو المؤلف الفرق المسرحية ومؤسسات التلفزيون والاذاعة
الحصول على اذن كتابي منه قبل انتاج أى من أعماله مراعاة للتقاليد
الثقافية والحقوق القانونية .

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٠/٥٧٤١

ISBN — 977 — 01 — 2511 — 3

يحتوى هذا المجلد على كتابين . « احاديث في الكواليس » وهو مجموعة مقالات ومحاضرات عن فن المسرح ، و « شرق وغرب » هو مجموعة انطباعات للكاتب التى لاحظها فى رحلاته الكثيرة حول العالم .

كثير من النقاد يعتبرون الفريد فرج من أهم فناني المسرح العربى المعاصرين . وهو حائز على وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى ، وميدالية الفن فى المعركة ، وميدالية جائزة الدولة التشجيعية ، وميدالية الرواد للمسرح التجريبي ، وميدالية الرواد من مهرجان قرطاج المسرحي بتونس ، ودرع الابداع فى اليوبيل الذهبى للمسرح القومى ، ودرع الرواد لليوبيل الفضى للثقافة الجماهيرية ، ودرع الابداع لليوبيل الفضى لمسرح الخليج بالكويت .